

APPUNTI DI STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

A cura di Enzo Noris

"Infin dal primo dì ch'io incominciài a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, ch'è in somma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri". Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; et chi così non fa, non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente".

GIOVAN BATTISTA MARINO,

Dalla lettera a Claudio Achillini che precede *La sampogna* (1620)

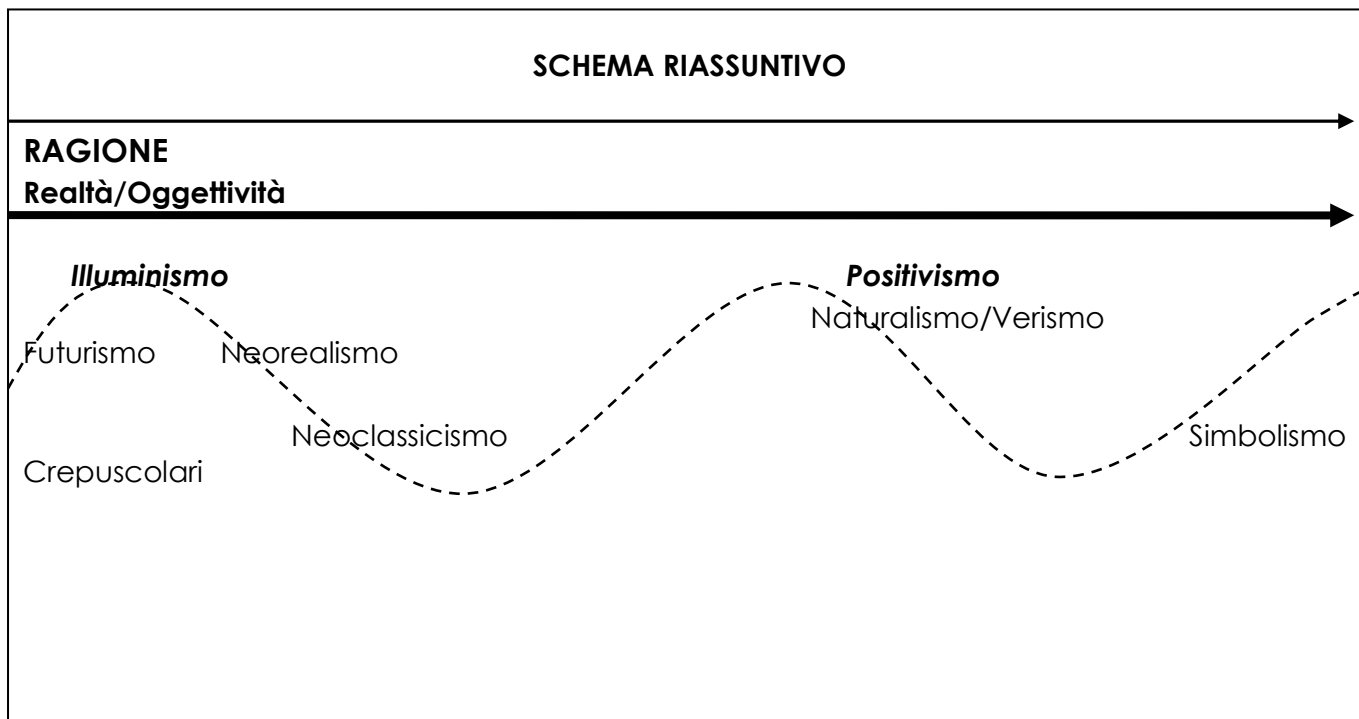
L'ingegno nasce dallo studio, l'originalità è frutto dell'imitazione, l'invenzione è impossibile senza memoria (cfr. Jossa Stefano, *L'Italia letteraria*, Il Mulino, 2006, p. 54)

PREMESSA

Per fornire una chiave di lettura che faciliti una visione d'insieme del periodo e degli autori in programma nell'ultimo anno del liceo, può essere utile assumere come ipotesi di lavoro lo schema riassuntivo seguente.

Lo schema può essere applicato proficuamente anche al programma del terzo e del quarto anno, naturalmente aggiornando le periodizzazioni e i movimenti letterari.

A questo schema originario è stata aggiunta la modifica di cui si dà conto nelle righe successive.



Romanticismo

Decadentismo----->

SENTIMENTO**Interiorità/Soggettività**1750
1950

1800

1850

1900

SPIEGAZIONE DELLO SCHEMA

La produzione letteraria degli autori italiani –assumendo come oggetto d'analisi il periodo storico che va dalla fine del Settecento a tutto il Novecento- ha oscillato, semplificando al massimo, tra due estremi:

- LA RAGIONE: il tentativo di cogliere la realtà oggettiva, attraverso uno sguardo descrittivo che privilegiasse la ragione e l'obiettività.
- IL SENTIMENTO: lo sforzo di esprimere e dare voce il più possibile all'interiorità soggettiva, alla passione e al sentimento.

Queste due direttrici sono state i termini di confronto per ogni autore, il quale ha tracciato una sua traiettoria, attirato più o meno fortemente da uno dei due poli.

Abbiamo così in corrispondenza degli estremi due posizioni: una che potremmo definire *classica* ed una *romantica*; tra una e l'altra ci sono numerose altre posizioni intermedie che rappresentano i tentativi più o meno riusciti di trovare un "giusto" equilibrio tra i due estremi opposti.

Autori e "movimenti letterari", o "correnti" (i cosiddetti *ismi*), descrivono così nel tempo una sorta di sinusoide; se invece sono contemporanei - come nel Novecento - si sviluppano spesso in antitesi, in reazione l'uno all'altro (v. il caso dei Crepuscolari e dei Futuristi).

Questa provvisoria ed approssimativa "chiave di lettura" della storia della letteratura italiana tra la fine del Settecento a tutto il Novecento permette di cogliere le caratteristiche di alcuni movimenti e correnti letterarie e la loro evoluzione; in particolare può aiutare a comprendere la personalità, la parabola umana ed artistica di molti autori.

Tutti i grandi autori infatti hanno dovuto fare i conti con queste due *spinte*, con queste due *forze* ed incamminandosi lungo queste due direttrici hanno tentato di costruire un loro progetto artistico, cercando di dare risposte personali, di fornire una loro lettura della realtà.

Lo schema tuttavia risulterebbe incompleto se a questi due estremi non se ne aggiungesse un terzo: quello della relazione con Dio ed il sacro.

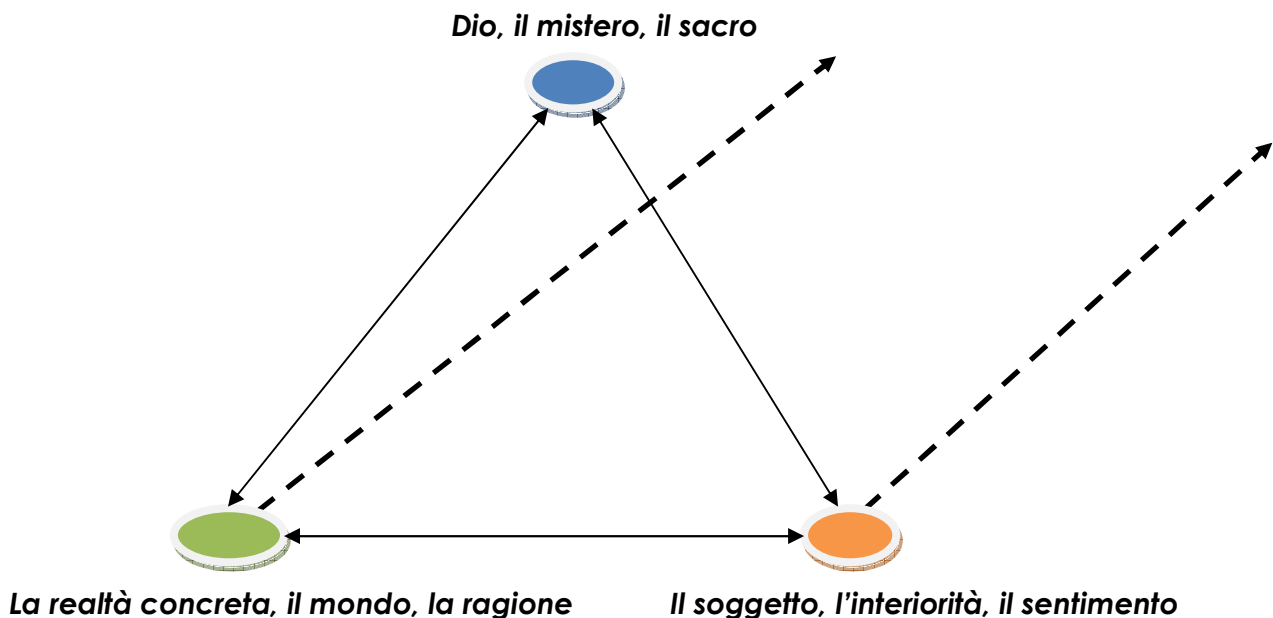
Ogni forma d'arte è in quanto tale connessa con *l'oltre*, come se accanto al tentativo di cogliere un dato oggettivo di realtà e di esprimere un mondo interiore di soggettività e di sentimento-passione, non potesse mancare il riferimento ad un *Altro*, ad un *altrove*. *Altro* ed *altrove* percepiti come ragioni e fondamento della stessa esperienza umana ed artistica.

Lo scrittore argentino Hector A. Murena scrive:

La letteratura, l'arte della parola, ci insegna una lezione simile (a quella della musica n.d.r.). L'universo è un libro, dice la sapienza: ogni libro racchiude l'universo. Tuttavia bisogna ricordare che il segno nero di ciascuna parola diventa intelligibile nel libro grazie al bianco della pagina. Questo bianco dal quale la parola sgorga e nel quale finisce con lo scomparire è il Silenzio primordiale. Principio e fine di ogni creatura, di tutto il creato, il bianco scrive per noi il fondamentale di ogni scrittura: il circolo di mistero che circonda la nostra esistenza. La qualità di qualsiasi scrittura dipende dalla misura in cui trasmette il mistero, questo silenzio che non è lei.¹

Lo schema iniziale dovrebbe essere completato quindi con una terza dimensione-tensione, quella verticale-celeste, che dà prospettiva e profondità alle due direttrici terrestri.

Abbiamo così tre polarità attrattive che nello schema risultano ai vertici di un ideale triangolo:



Nel Medioevo si può parlare di visione unitaria del mondo, a partire dalla Fede e dalla religione cristiana: il mondo di qua e l'al di là sono abbracciabili dal credente e percorribili dall'intellettuale-pellegrino avvalendosi della sapienza antica (cfr. il ruolo dei classici e delle "guide" come Virgilio), delle proprie doti intellettuali e morali, dell'illuminazione della Grazia divina.

La relazione con Dio e con il sacro rende possibile questa visione unitaria, questo sforzo di tenere insieme gli elementi, di trovare il senso, l'orientamento del destino umano e della storia.

Anche nel Rinascimento si può parlare di visione unitaria del mondo, anche se la posizione dell'uomo assume un maggiore risalto rispetto all'uomo medievale (cfr.

¹ Murena H. A. , *La metafora e il sacro*, Irradiazioni, 2009, p. 54

l'antropocentrismo rinascimentale) e così il ruolo dell'intelligenza e della ricerca scientifica, che tuttavia riescono ad armonizzarsi con la fede e la religione cristiana.

Con L'Illuminismo invece tra il mondo di qua e l'al di là si crea una frattura, un solco incolmabile: l'uomo rivendica una posizione centrale nell'universo ma stavolta contro Dio o a prescindere dalla sua presenza, concepito come rivale ed antagonista o come indifferente.

La ragione e la libertà vengono conquistate dai Lumi a costo della perdita della visione unitaria ed armonica del mondo.

Nell'Ottocento le grandi personalità di Foscolo, Leopardi e Manzoni rappresentano emblematicamente tre posizioni, tre tentativi di ritrovare una nuova conciliazione tra terra e cielo, tra fisica e metafisica, tra ragione e sentimento.

Ognuno dei tre autori approderà ad un esito diverso:

- Foscolo al culto della bellezza e all'illusione che la poesia possa valicare i limiti di spazio e tempo, vincere o almeno contrastare la morte, garantendo all'uomo grande l'eternità.
- Leopardi giungerà a riconoscere nell'*orrido vero* la fine delle illusioni; attraverso il suo pessimismo critico rifiuterà le posizioni tradizionaliste di un cattolicesimo oscurantista ma anche quelle dei "nuovi credenti", troppo inclini all'entusiasmo per le "magnifiche sorti e progressive". La sua posizione tormentata identificherà nella eroica e dignitosa solidarietà degli umani contro le oscure forze della Natura madre e matrigna, l'unica mediazione possibile.
- Manzoni, dopo i trascorsi giacobini e anticlericali nei quali tuttavia già emergeva la ricerca tenace del "Santo Vero", trascorre l'intera esistenza nel tentativo di conciliare il "sentire" e il "meditare", la ragione e il sentimento, la terra con il cielo, la giustizia e la passione civile con la fede e l'abbandono ad un Dio provvidente e misericordioso.

Ne *I Promessi sposi* il matrimonio di Renzo e di Lucia rappresenta in maniera inequivocabile questo "matrimonio" tra Dio e l'uomo, tra mondo di là e mondo di qua.

Nella seconda metà dell'Ottocento abbiamo le posizioni di Carducci, Pascoli e D'Annunzio: mentre i poeti romantici, Leopardi e Manzoni, rappresentano un sistema eteronomo (caratterizzato dal *dualismo* tra verità ed immaginazione, tra storia ed invenzione) in cui l'intellettuale prevale sul poeta e la poesia mantiene una spiccata valenza politica e civile (una funzione sociale, pedagogica, di trasformazione sociale); nel caso di Carducci, Pascoli e D'Annunzio il poeta prevale sull'intellettuale e la poesia perde la sua funzione sociale e pedagogica per concentrarsi sempre più su se stessa e sul suo valore autonomo.

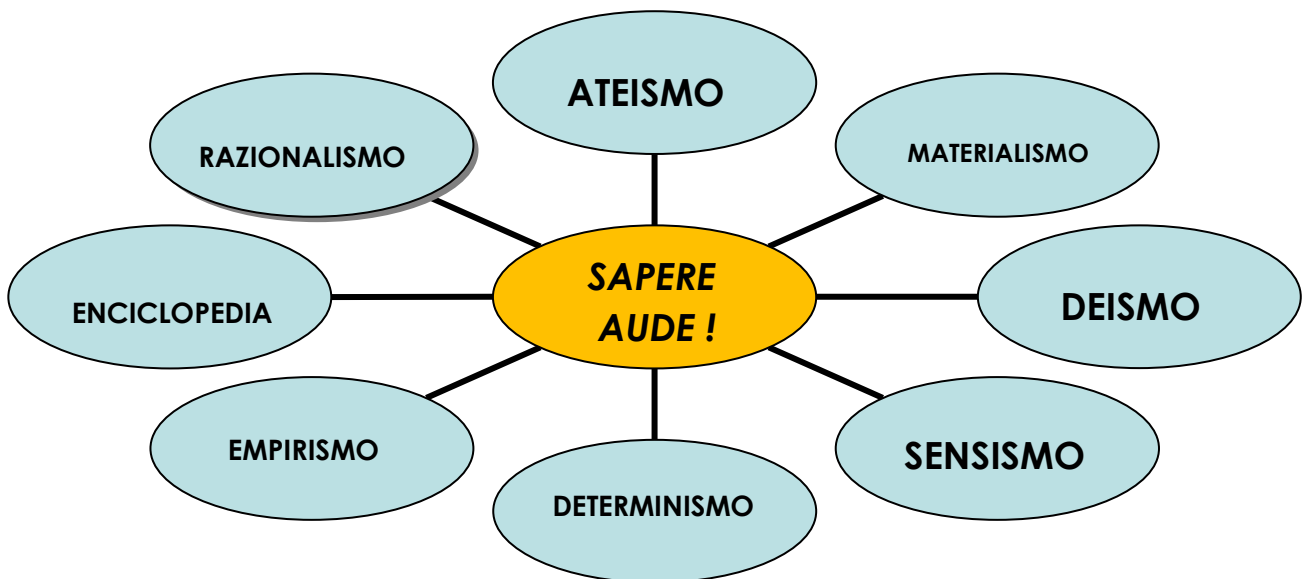
Così nella modernità novecentesca si approda con Ungaretti e Montale –pur tenendo conto delle differenze tra i due poeti - ad un sistema autonomo, caratterizzato da un *monismo*: l'intellettuale resta fuori dal testo della poesia, la quale riscopre la sua valenza metafisica.

La poesia perde la sua funzione politica e sociale e rappresenta una sorta di *condanna* all'inquietudine e all'incomunicabilità. La poesia ha a che fare con il mistero del quale può cogliere solamente qualche brandello, qualche frammento sparso, difficile da comporre in una visione d'insieme, in un sistema organico ed unitario.

L'ILLUMINISMO: IL SECOLO DELLA RAGIONE

- La mappa degli "-ismi" (v. Schema)
- Immanuel Kant: *Che cos'è l'Illuminismo* (5 dicembre 1783, pubblicata nel 1784):

L'illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità di cui egli stesso è colpevole. Minorità è l'incapacità di servirsi della propria intelligenza senza la guida di un altro. Colpevole è questa minorità, se la sua causa non dipende da un difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di servirsi di essa senza essere guidati da un altro. **Sapere aude!** Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! Questo dunque è il motto dell'illuminismo.



- L'Illuminismo in politica: De Montesquieu, Rousseau
- L'Illuminismo in economia: Adam Smith
- L'Illuminismo in educazione: Rousseau
- L'Illuminismo nella legislazione: Filangieri
- L'Illuminismo e la questione della lingua: Verri, Gozzi, Cesarotti

L' ILLUMINISMO IN ITALIA

- Idee base e novità
- Aspetti positivi e negativi
- Centro lombardo: Verri, Caffè, Beccaria (una lettura da *Dei delitti e delle pene*, 1764)
- Centro meridionale: Filangieri (attenzione alle tematiche giuridico-economiche)
- Parini e Alfieri

Collegamento stretto tra Illuminismo e Romanticismo poiché mentre il primo trionfa il secondo stava già nascendo.

L'Illuminismo verso la fine del 1700 è già in crisi, ogni affermazione è al limite: con la ragione non si può spiegare tutto.

L'esigenza di riforme porta alla rivoluzione, in seguito vista come sconfitta con la restaurazione del cesarismo napoleonico.

L'illusione del trionfo della ragione termina con una grande delusione e con una grande sfiducia nella ragione. Si affermano quindi i valori opposti a quelli propugnati fino ad allora.

L'affermazione della razionalità da una parte, l'affermazione della non-razionalità dall'altra: questi sono i due poli della psiche umana ed anche della storia. La storia (secondo Vico) è intesa come divenire.

Il razionalismo inteso come gettare fasci di luce (Illuminismo) è essenzialmente materialistico. Il principio più valido oltre la ragione è l'intuizione, il sentimento, la fantasia: tutte cose che la ragione non riconosce.

Cfr. il Barocco: come trionfo della fantasia e dell'irrazionale rispetto al Rinascimento.

Collegamento tra Illuministi e Romantici: esigenza di usare un linguaggio piano, che servisse a cambiare la società, il popolo (non la massa).

Differenze tra Illuminismo e Romanticismo

I Romantici si pongono in antitesi con l'Illuminismo: essi mettono in primo piano i valori a-razionali e cioè l'intuizione, il sentimento, la fantasia, il senso del mistero, la libertà, l'interesse per la storia vista come evoluzione, continuo divenire civico (storicismo).

Il Vico è la matrice del pensiero romantico perché pone l'accento sul problema fantasioso-intuitivo e capisce che l'arte non è un fatto razionale ma espressione di una facoltà dell'uomo che è la fantasia e l'intuizione. Così aveva precorso i problemi del Romanticismo.

Nuova concezione della poesia: la poesia non può essere soggetta a schemi ma una libera espressione del sentimento dell'uomo. Principio della libertà dell'arte, come liberazione progressiva. Il Romanticismo vede la storia come flusso inesauribile, nel divenire continuo della storia coglie la dialettica come tratto distintivo.

Foscolo è un neoclassico alla maniera romantica: dall'Illuminismo si genera il Romanticismo per:

1. Opposizione: si vedono i limiti dell'Illuminismo e si viene all'affermazione del movimento opposto
2. Rifiuto del Classicismo, cioè dell'adesione a schemi formali; la Classicità tuttavia non viene rifiutata: il porsi gli stessi ideali del mondo greco-latino (purezza, armonia) sentiti come caratteri distintivi di un mondo ideale.

Il Neoclassicismo coincide con il primo periodo del Romanticismo: nel 1798 sulla rivista *Atheneum* si pubblicano gli ideali romantici. Questi ideali si trovano nei numerosi movimenti europei: *Sturm und Drang*, poesia sepolcrale, Goethe con il Werther.

Byron, Keats, Shelley sono i primi romantici inglesi, innamorati della bellezza incarnata nel mondo classico greco vagheggiato, avvertono la tensione fra ideale e reale.

Il Faust di Goethe potrebbe essere considerato il primo eroe romantico: tenta una sintesi tra il mondo classico e quello romantico del suo tempo.

Due aspetti del Neoclassicismo: uno formale ed uno intriso di personalità romantica.

Giuseppe Parini (Bosisio 1729 - Milano 1799)

Il Parini vuole creare l'uomo-cittadino, poiché l'uomo del suo tempo non era un buon cittadino, non aveva coscienza civica. Parini è un umanista-illuminista perché parla dei problemi dell'uomo nella società; la società non migliora se non migliorano moralmente i cittadini.

Un prete illuminista tra riforme e poesia: di posizioni moderate, non crede alle rivoluzioni.

Si propone di educare l'aristocrazia, proposito che si rivelerà illusorio.

Lecture antologiche:

- Dialogo sopra la nobiltà (cfr. *A livella*, di Antonio de Curtis)
- Il filosofo e il ciarlatano, da: *Poesie varie*; una "cicalata" composta nel 1762

*Un filosofo viene
Tutto modesto, e dice:
-Bisogna a poco a poco,
pian pian, di loco in loco
levar gli errori dal mondo morale:
dunque ciascuno emendi
prima se stesso, e poi de gli altri il male. –
Ecco un altro che grida:
-Tutto il mondo è corrotto;
Bisogna metter sotto
Quello che sta di sopra, e rovesciare
Le leggi, il governare;
Non è che il mio sistema
Che il possa render sano. –
Credete al primo; l'altro è un ciarlatano*

- Le Odi: la salubrità dell'aria, La caduta, Il pericolo
- Il Giorno: la vergine cuccia

Vittorio Alfieri (Asti 1749 – 1803)

Un nuovo modello di uomo e di scrittore: Alfieri "protoromantico"

Alfieri e l'eroe tragico: Saul, Mirra

Il tema del suicidio nella Mirra (v. scheda di approfondimento)

Mentre il problema del Parini è essenzialmente morale e civile, quello dell'Alfieri è politico.

L'Alfieri vuole la libertà: aveva una fede assoluta in un mondo futuro (cfr. "Giorno verrà..." nel sonetto che chiude il *Misogallo*, poemetto antifrancesese) e una forte consapevolezza della propria "missione" di intellettuale.

CONCLUSIONE

*Giorno verrà, tornerà il giorno, in cui
Redivivi omai gl'Itali, staranno
In campo audaci, e non col ferro altrui
In vil difesa, ma dei Galli a danno.
Al forte fianco sproni ardenti dui,
Lor virtute prisca, ed i miei carmi, avranno
Onde, in membrar ch'essi già fur, ch'io fui,
D'irresistibil fiamma avvamperanno.
E armati allor di quel furor celeste*

*Spirato in me dall'opre dei lor Avi,
 Faran mie rime a Gallia esser funeste.
 Gli odo già dirmi: O Vate nostro, in pravi
 Secoli nato, eppur create hai queste
 Sublimi età, che profetando andavi.*

Sul rapporto tra letterato e potere: cfr. il diverso atteggiamento di Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni.

IL PRE-ROMANTICISMO

Poesia ossianica-sepolcrale

Caratterizzate da paesaggi cupi e desolati, passioni tempestose, malinconie, spettri.

- Thomas Gray, Ode sopra un cimitero di campagna
- Young, Notti
- Macpherson, da antiche leggende celtiche aveva messo insieme alcuni poemetti pubblicati dal 1760 al 1765
- Goethe, I dolori del giovane Werther
- Cesarotti, pubblica con amplificazioni i poemetti del Macpherson, contenenti descrizioni di notti tenebrose, meditazioni sulla brevità della vita umana e sulla caducità di tutte le cose amate dall'uomo
- Verri, Notti romane

Cfr. Pindemonte e Foscolo nelle loro opere dedicate ai sepolcri.

Senso di scontentezza, un desiderio di solitudine, di meditazione che avvia gli animi verso una nuova visione della vita e a nuove espressioni poetiche che si concretizzeranno nel Romanticismo.

Il Sensismo

Attenzione acuta alla vita del sentimento ed una intensa inclinazione alla sensibilità, all'umanitarismo, all'affettuosità, alla commozione.

Sturm und Drang (tempesta e passione)

Nasce in Germania verso il 1765 come movimento letterario formatosi sotto l'influsso della poesia e della critica dello Herder.

Ha come fondamento:

- l'entusiasmo, l'immediata adesione alla spontaneità informe della natura, l'ammirazione per le fonti autoctone dell'arte germanica
- La rivolta contro tutte le regole della precettistica
- L'assoluta libertà dell'artista
- L'idoleggiamento per un tipo di eroe violento, appassionato, ribelle alle leggi umane e divine.

Il movimento si sviluppò in opposizione al razionalismo illuministico, raggiungendo i risultati più alti nell'ambito del teatro. Sulla scia del pensiero di Jean-Jacques Rousseau e sotto la diretta influenza dei filosofi tedeschi Johann Gottfried von Herder e Johann Georg Hamann, gli scrittori che fecero parte dello *Sturm und Drang* (titolo dell'omonimo dramma di Friedrich Maximilian Klingler, 1776) esaltarono gli istinti, la passionalità e la spontaneità della creazione poetica, e si richiamarono

ai caratteri originari della cultura germanica. La ribellione contro le istituzioni e la cultura allora dominante in Germania accomunava gli appartenenti al gruppo, tutti giovani agli esordi.

Le opere più significative furono il dramma *Götz von Berlichingen* (1773) e il romanzo **I dolori del giovane Werther** del giovane Johann Wolfgang von Goethe, nonché i primi drammi di Friedrich Schiller fra cui *I Masnadieri* (1781). L'esperienza degli *Stürmer*, tra i quali occorre ricordare anche i poeti Jakob Lenz e Wilhelm Heinse, confluì poco dopo nel movimento romantico tedesco.

II NEOCLASSICISMO

Riscoperta della classicità e della bellezza ideale intesa come armonia di forme, purezza, cioè del vero volto dell'arte e della poesia classica, in polemica con il falso classicismo del tempo consistente nell'adesione a schemi formali.

Lessing: esalta Shakespeare e i grandi tragici greci Sofocle ed Euripide, considerandoli maestri. Volle sostituire alle regole arbitrarie del teatro francese quelle "vere" cioè naturali e razionali del teatro greco ed inglese.

Winckelmann: archeologo tedesco che teorizzò la superiorità dell'arte fidiaca su qualsiasi altra arte. Richiamandosi ad una classicità naturale ed eterna, d'accordo con gli Illuministi per quanto riguarda le forme semplici e razionali, sottrae il mondo classico alle false e deformanti interpretazioni datene dal Barocco per restituirlo al suo valore autonomo.

Le teorie del Winckelmann e del suo discepolo, il pittore e teorico austriaco Mengs, esercitarono un forte influsso in Italia, determinando correnti di pittura, scultura e architettura neoclassica.

La diffusione di questo gusto fu agevolata dall'interesse suscitato dagli scavi archeologici iniziati ad Ercolano.

In complesso si potrebbe dire che il gusto neoclassico si risolve nel tentativo (già del Parini e dell'Alfieri) di tradurre in nitide forme di antica bellezza un contenuto di affetti nuovi e ribelli.

L'approccio all'antichità classica del Rinascimento fu molto diverso da quello neoclassico: quello neoclassico è caratterizzato da una forte ed astratta idealizzazione dell'antico.

Mario Praz, il maggiore critico del Neoclassicismo, dice nel Rinascimento: "Non si cerca in essi (negli antichi) un tipo ideale, divino, anzi un preciso metodo per rendere ciò che v'è di più incantevolmente animale nell'uomo".

Vincenzo Monti (Alfonsine di Romagna 1754- Milano 1828)

E' un letterato e la vita per lui è un pretesto per fare letteratura. Si pone a fianco dei grandi personaggi dell'epoca perché solo con loro avrebbe ottenuto il successo.

Il Monti è simile al Marino: poeti dalla vena facile.

Discutibile il suo atteggiamento nei cfr. del potere.

Famosa la sua traduzione in endecasillabi sciolti dell'Iliade di Omero:

*Cantami, o Diva, del Pelide Achille
l'ira funesta che infiniti addusse
lutti agli Achei, molte anzi tempo all'Orco
generose travolse alme d'eroi,
e di cani e d'augelli orrido pasto*

*lor salme abbandonò (così di Giove
l'alto consiglio s'adempia), da quando
primamente disgiunse aspra contesa
il re de' prodi Atride e il divo Achille.
E qual de' numi inimicollì? Il figlio
di Latona e di Giove. Irato al Sire
destò quel Dio nel campo un feral morbo,
e la gente perì: colpa d'Atride
che fece a Crise sacerdote oltraggio.*

Ippolito Pindemonte (Verona 1753-1828)

Cattolico, amico di Foscolo

V. I SEPOLCRI (1807)

AL CORTESE LETTORE,

Io avea concepito un Poema in quattro Canti e in ottava rima sopra i Cimiteri, soggetto che mi pareva nuovo, dir non potendosi che trattato l'abbia chi lo riguardò sotto un solo e particolare aspetto, o chi sotto il titolo di sepolture non fece che infilzare considerazioni morali e religiose su la fine dell'uomo. L'idea di tal Poema fu in me destata dal Camposanto ch'io v'avea, non senza un certo sdegno, in Verona. Non ch'io disapprovi i Campisanti generalmente; ma quello increscevasi della mia patria, perchè distinzione alcuna non v'era tra fossa e fossa, perchè una lapide non v'appariva, e perchè non concedevasi ad uomo vivo l'entrare in esso. Compiuto quasi io avea il primo Canto, quando seppi che uno scrittore d'ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra i Sepolcri. L'argomento mio, che nuovo più non pareami, comincio allora a dispiacermi, ed io abbandonai il mio lavoro. Ma leggendo la poesia a me indirizzata, sentii ridestarsi in me l'antico affetto per quell'argomento; e sembrandomi che spigolare si potesse ancora in tal campo, vi rientrai, e stesi alcuni versi in forma di risposta all'autor de' Sepolcri, benchè pochissimo abbia io potuto giovarmi di quanto avea prima concepito e messo in carta su i Cimiteri.

[...]

375 Foscolo, vieni, e di giacinti un nembo
Meco spargi su lei: ravvisti a tempo
I miei concittadin miglior riposo
Già concedono ai morti; un proprio albergo
Quindi aver lice anco sotterra, e a lei
380 Dato è giacer sovra il suo cener solo.
Ecco la pietra del suo nome impressa,
Che delle madri all'ottima la grata
Delle figlie pietà gemendo pose.
Rendi, rendi, o mia cetra, il più soave
385 Suono che in te s'asconda, e che a traverso
Di questo marmo al fredd'orecchio forse
Giungerà. Che diss'io? Sparì per sempre
Quel dolce tempo, che solea cortese
L'orecchio ella inchinare ai versi miei.

390 *Suon di strumento uman non v'ha che possa
 Sovra gli estinti, cui sol fia che svegli
 De' volanti dal ciel divini araldi
 Nel giorno estremo la gran tromba d'oro.
 Che sarà Elisa allor? Parte d'Elisa*
 395 *Un'erba, un fiore sarà forse, un fiore
 Che dell'Aurora a spegnersi vicina
 L'ultime bagneran roscide stille.
 Ma sotto a qual sembianza, e in quai contrade
 Dell'universo nuotino disgiunti*
 400 *Quegli atomi, ond'Elisa era composta,
 Riuniransi e torneranno Elisa.
 Chi seppe tesser pria dell'uom la tela
 Ritesserla saprà: l'eterno Mastro
 Fece assai più quando le rozze fila
 Del suo nobil lavor dal nulla trasse;*
 405 *E allor non fia per circolar di tanti
 Secoli e tanti indebolita punto,
 Nè invecchiata la man del Mastro eterno.
 Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno.*

Da *Poesie campestri*

*Melanconia,
 ninfa gentile,
 la vita mia
 consegno a te.
 I tuoi piaceri
 Chi tiene a vile,
 ai piaceri veri
 nato non è.*

Ugo Foscolo (Zante 1778- Londra 1827)

E' un uomo moderno perché sente profondamente il dissidio tra ideali contrastanti dal punto di vista filosofico-esistenziale da un lato e estetico-artistico dall'altro.

Educato all'Illuminismo materialistico, manifesta una fede assoluta nella ragione, tuttavia è ricco di sensibilità romantica, prepotente vita del sentimento che prevale. Esigenza dell'uomo di andare al di là della materia e di fare qualcosa per gli altri.

E' un neoclassico alla maniera dei primi romantici: sente l'esigenza di armonia propria del neoclassicismo ma la sente come qualcosa di raggiungibile solo per un attimo ma che poi sfugge.

Vede la vita come contrasto tra opposti ideali.

Le ultime lettere di Jacopo Ortis

L'Ortis è una parte del Foscolo. Opera che gli stava molto a cuore, dato che continuava a rivederla e a completarla (Foscolo è un perfezionista).

Nella prima edizione del 1798 (Sassoli) c'è solo la passione amorosa. Il Foscolo lo aveva interrotto per prendere le armi con Napoleone. L'amore della vita è più forte della tentazione della morte.

Il mondo greco visto come la realizzazione di bellezza ed armonia, meta indispensabile da raggiungere per la pace dell'uomo. Non dimenticherà mai di essere nato da madre greca: si sentiva greco e non poteva perciò non essere neoclassico. Tutto ciò cozzava con la mollezza delle passioni, dando vita ad una poesia potentissima ma contenuta.

Foscolo sentiva l'assoluta esigenza di contenere nell'arte e nella vita le passioni nella misura più perfetta, cioè di darsi da sé un limite. Non raggiunge una perfezione definitiva ma non rinuncia a ricercarla con tutta la sua forza.

La poesia del Foscolo è come un calore di fiamma lontana; cfr. in Dante la fiamma dietro l'alabastro: *Paradiso XV, 22-24*

*né si partì la gemma dal suo nastro,
ma per la lista radial trascorse,
che parve foco dietro ad alabastro*

Il cognome *Foscolo* a detta del poeta derivava da: PHOS + KOLOS= fuoco/luce e passione.

Le Odi e i Sonetti

Le Odi rappresentano il momento più neoclassico, i Sonetti quello romantico; negli ultimi tre convergono entrambi gli aspetti classico e romantico.

Nei Sonetti usa l'enjambement quando il ritmo interno non corrisponde apparentemente all'unità metrica (ci sono tuttavia enjambement "forti" ed enjambement "deboli" a seconda del tipo di legame morfosintattico tra i due elementi in questione); un verso confluisce nell'altro, ogni frase confluisce in quella successiva.

Mezzi espressivi > linguaggio > padronanza assoluta della tecnica, non spontaneità

Mito ed astrazione: il mito parla all'intuizione, non alla ragione. La ragione decodifica il mito. Secondo gli Strutturalisti il linguaggio di un artista ha un suo codice che va interpretato, cioè decodificato. Il mito è in sé un simbolo. Nel Foscolo la bellezza è un mito, un'illusione. La sua ragione non può accettare ciò che il suo sentimento considera reale, come gli ideali di bellezza, armonia, l'onore, la dignità dell'uomo, l'amor di patria. L'esigenza di superare le fredde illusioni della ragione è fortissima, ciò lo rende romantico.

All'amica risanata

*Qual dagli antri marini
L'astro più caro a Venere
Co' rugiadosi crini
Fra le fuggenti tenebre
Appare, e il suo viaggio
Orna col lume dell'eterno raggio;*

*Sorgon così tue dive
Membra dall'egro talamo,*

*E in te bèltà rivive,
L'aurea beltate ond'ebbero
Ristoro unico a' mali
Le nate a vaneggiar menti mortali.*

*Fiorir sul caro viso
Veggio la rosa, tornano
I grandi occhi al sorriso
Insidiando; e vegliano
Per te in novelli pianti
Trepide madri, e sospettose amanti.*

Elemento affettivo, legame: amica= implica il rimando all'amore e all'affetto.

Le prime strofe sono legate e nello stesso tempo separate tra loro.

Dall'egro talamo: metonimia (trasporta l'aggettivo da un nome all'altro)

Il poeta si serve di elementi fonici, ritmici e semantici che convergono:
fonici=allitterazioni (antri-astro), omofonie; periodi ritmici molto ampi che danno forza e respiro; l'immagine della luce ritorna più volte: stella del mattino > stella dell'amore.

Foscolo incarna la bellezza nella donna amata e corre il pericolo dell'eccessivo realismo; usa quindi delle immagini per trasfigurare il concreto nello spirituale.

Foscolo coglie la bellezza in movimento verso l'alto, sente la presenza del sacro, l'anelito all'immortalità nella ricerca del significato-senso della morte: dopo la morte continua il mondo degli affetti, l'unico legame tra i vivi e i morti è l'amore.

- I sonetti maggiori: Alla sera, A Zacinto, In morte del fratello Giovanni.
- Il sonetto autoritratto: cfr. tra i sonetti autoritratto di Alfieri, Foscolo e Manzoni.

Cronologia essenziale

1797: rappresentazione del Tieste; ode a Bonaparte liberatore (a Bologna)

1798: inizia la pubblicazione dell'Ortis ma la interrompe nel 1799 per combattere in Romagna

1799-1800: partecipa alla campagna contro gli Austro-russi e alle battaglie della Trebbia e di Novi,

ripara poi a Genova dove ristampa l'Ode a Bonaparte liberatore;

A Luigia Pallavicini (Genova)

All'amica risanata (Milano)

1802: nuova redazione dell'Ortis (Milano)

1803: pubblica le due Odi e i 12 Sonetti, la traduzione della Chioma di Berenice (di Callimaco nella versione latina di Catullo) con un ampio commento.

1804: vive in Francia come capitano di fanteria in attesa della fallita spedizione contro l'Inghilterra;

Epistola al Monti in endecasillabi sciolti

Traduzione del Viaggio sentimentale dello Sterne

Notizia intorno a Didimo Chierico

1806: scrive a Milano Dei sepolcri

1807: pubblica a Brescia Dei sepolcri

1808: tiene a Pavia la cattedra di eloquenza (cioè di Letteratura Italiana)

1811: L'Aiace, rappresentato alla Scala

1815-1827: vive in esilio in Inghilterra, dove muore.

Dei Sepolcri

V. schemi

Occasione ultima dei Sepolcri è senz'altro il colloquio che Foscolo ebbe con Pindemonte nel salotto veneziano della Teotochi Albrizzi. Ha un ripensamento su questa discussione e, dopo una stampa durata tre mesi, nella primavera del 1807 pubblica il carme.

Ricchissimo di implicazioni e di significati.

Foscolo si interroga sul valore e sul culto delle tombe. L'affermazione del valore ideale delle tombe e valore della poesia.

Il purista Giordani lo definisce "fumoso enigma".

Procede per successioni analogiche, ci parla attraverso delle immagini; si chiede come l'uomo possa sopravvivere alla morte.

Tre momenti fondamentali:

1. L'uomo continua a vivere nell'affetto dei propri cari se ha saputo farsi amare e se c'è un segno tangibile per tener vivo questo ricordo (la tomba).
2. Sopravvive più a lungo chi ha compiuto qualcosa di grande per l'umanità (i *forti= fortes* in latino). Sopravvivono in modo costruttivo, come incitamento, stimolo all'emulazione.
3. Si trasferisce nel mondo greco antico. Approfondisce la sua meditazione e constata che la voce ultima perché gli uomini sopravvivano non è la tomba, che è materiale, ma il poeta: sulla materia prevale la poesia, sul visibile l'invisibile.

Muove da una concezione materialista negante il valore delle tombe, ma il sentimento si ribella alla ragione ed afferma che l'uomo saprà sopravvivere se avrà saputo farsi amare.

Solo l'amore in questa prima parte è l'unico legame tra il morto e i suoi cari > superamento dell'individualismo.

Critica all'oscurità dei trapassi (cfr. i cd. Voli pindarici) da una pericope all'altra. Il Foscolo segue un ordine analogico, secondo l'analogia delle immagini. Il primo trapasso è la parola *tempo*.

Struttura e linguaggio

Grande unità e coerenza, è un'opera che si va facendo (work in progress) non sul piano stilistico ma nel senso che c'è un nucleo iniziale che si va successivamente ampliando con un progressivo ampliamento semantico di certe parole chiave, di significati che si caricano di successivi significati.

Immagini chiave: il sole, ad es., l'immagine della vita che vince sulla morte (anche se la morte è un elemento positivo, che ristabilisce la giustizia violata: cfr. le armi di Aiace).

Il *tempo*: visto come distruttore inesorabile; attraverso il culto sacro dei morti l'uomo vince il tempo: è lo spirito, non la materia, a vincere sul tempo.

I *cipressi*: le piante votive, sono espressione, simbolo del culto sacro dei morti e della vita.

Il carme secondo le intenzioni dell'autore.

Il testo dei Sepolcri uscì accompagnato da alcune note dell'autore:

«Ho desunto questo modo di poesia da' Greci i quali dalle antiche tradizioni traevano sentenze morali e politiche, presentandole non al sillogismo de' lettori, ma alla fantasia del cuore».

Pochi mesi dopo, rispondendo in una lettera-articolo del 26 giugno 1807 all'abate francese Aimé Guillon, che aveva pubblicato sul «Giornale italiano» (n. 173, 22 giugno 1807) una recensione negativa, egli aggiunse altri chiarimenti, oggi per noi utilissimi, sulle intenzioni che l'avevano guidato nel comporre il carme.

Dalla Lettera stralciamo l'«estratto» in cui Foscolo compendia i concetti che egli ha voluto esprimere:

- 1-40: «I monumenti inutili a' morti giovano a' vivi perché destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene
- 41-50: solo i malvagi, che si sentono immeritevoli di memoria, non la curano;
- 51-90: a torto dunque la legge accomuna le sepolture de' tristi e dei buoni, degl'illustri e degl'infami.
- 91-96: Istituzione delle sepolture nata col patto sociale.
- 97-100: Religione per gli estinti derivata dalle virtù domestiche.
- 101-104: Mausolei eretti dall'amor della patria agli Eroi.
- 105-114: Morbi e superstizioni de' sepolcri promiscui nelle chiese cattoliche.
- 114-136: Usi funebri de' popoli celebri.
- 137-150: Inutilità de' monumenti alle nazioni corrotte e vili.
- 151-154: Le reliquie degli Eroi destano a nobili imprese, e nobilitano le città che le raccolgono:
- 154-212: esortazioni agl'italiani di venerare i sepolcri de' loro illustri concittadini; que' monumenti ispireranno l'emulazione agli studi e l'amor della patria, come le tombe di Maratona nutriano ne' Greci l'abborrimento a' Barbari.
- 213-225: Anche i luoghi ov'erano le tombe de' grandi, sebbene non vi rimanga vestigio, infiammano la mente de' generosi.
- 226-234: Quantunque gli uomini di egregia virtù sieno perseguitati vivendo, e il tempo distrugga i lor monumenti, la memoria delle virtù e de' monumenti vive immortale negli scrittori, e si rianima negl'ingegni che coltivano le muse.
- 235-240: Testimonio il sepolcro d'Ilo, scoperto dopo tante età da' viaggiatori che l'amor delle lettere trasse a peregrinar alla Troade;
- 241-253: sepolcro privilegiato da' fati perché protesse il corpo d'Elettra da cui nacquero i Dardanidi autori dell'origine di Roma, e della prosapia de' Cesari signori del mondo.
- 254-295: L'autore chiude con un episodio sopra questo sepolcro ».

Le idee non sono nuove, ammette Foscolo, ma è il modo di combinarle che le rende

poetiche: *«L'estratto mostrerà come questo componimento, spogliato che sia delle immagini dello stile e degli affetti, rimanga senza un'unica idea nuova. Ma il numero delle idee è determinato; la loro combinazione è infinita: e chi meglio combina meglio scrive. Ricchissima sorgente di combinazioni era a' poeti greci e latini l'applicazione delle storie e delle favole alla morale».*

A proposito dell'oscurità, che Guillon e altri gli avevano rimproverato, risponde che la tessitura del carme dipende dalle transizioni:

«E le transizioni sono ardue sempre a chi scrive, e sovente a chi legge; specialmente in una poesia lirica, e d'un autore che, non so se per virtù o per vizio, transvolat in medio posita, ed afferrando le idee cardinali, lascia a' lettori la compiacenza e la noia di desumere le intermedie».

Come si attuano concretamente, nel linguaggio poetico, le transizioni?

Esse sono «formate da tenuissime modificazioni di lingua e da particelle che acquistano senso e vita diversa secondo gli accidenti, il tempo e il luogo in cui son collocate».

Infine Foscolo segnala la laicità e la politicità che lo distinguono dagli altri poeti «sepolcrali», essendosi egli proposto di *«predicare non la resurrezione de' corpi, ma delle virtù»*: *«Young ed Hervey meditarono sui sepolcri da cristiani: i loro libri hanno per iscopo la rassegnazione alla morte il conforto d'un'altra vita. Gray scrisse da filosofo; la sua elegia ha per iscopo di persuadere l'oscurità della vita e la tranquillità della morte; quindi gli basta un cimitero campestre. L'autore considera i sepolcri politicamente; ed ha per iscopo di animare l'emulazione politica degli italiani con gli esempi delle nazioni che onorano la memoria e i sepolcri degli uomini grandi».*

Le Grazie

Opera in frammenti. Estremo affinamento della poesia foscoliana: rappresentano il raggiungimento dell'armonia per mezzo del linguaggio poetico.

E' incompleta perché il Foscolo sentiva l'impossibilità di raggiungere l'armonia. L'ha raggiunta solo in frammenti.

La poesia è intuizione, è un fatto non razionale che non si può costringere in schemi razionali.

La poesia tende al frammento: lo vedremo nel Novecento.

Il Foscolo l'ha intuito anche se non teorizzato, precorrendo comunque i tempi sul piano della poetica.

La passione è trasfigurata.

Non sempre però raggiunge una certa armonia, data la discontinuità dei momenti poetici.

Il limite è l'alessandrinismo, il compiacimento estetizzante, il culto della bellezza, della bellezza ideale vagheggiata soprattutto nel mondo greco (cfr. Keats).

C'è una forte tensione ideale che fa corrispondere il bello con il vero e con il bene.

Le Grazie sono apparse l'opera della rinuncia e del disimpegno: Foscolo, frustrato dagli eventi della storia contemporanea, è come se si rifugiasse in un mondo incontaminato (cfr. L'Atlantide), fuggendo da una attualità sgradita.

Nel Foscolo la poesia è "calore di fiamma lontana". L'espressione è riferita alla passione e si trova nell'opera intitolata *Notizia intorno a Didimo Chierico (1813)*.

Il Didimo Chierico è –come dice il nome- un “doppio”-gemello di Foscolo: il letterato disincantato per il quale gli antichi entusiasmi sono “calore di fiamma lontana”.

XII. *Dissi che teneva chiuse le sue passioni; e quel poco che ne traspariva, pareva calore di fiamma lontana. A chi gli offeriva amicizia, lasciava intendere che la colla cordiale per cui l'uomo s'attacca all'altro, l'aveva già data a quei poche ch'erano giunti innanzi. Rammentava volentieri la sua vita passata, ma non m'accorsi mai ch'egli avesse fiducia nei giorni avvenire o che ne temesse. [...]*

XIII. *Insomma, pareva uomo che essendosi in gioventù lasciato governare dall'indole sua naturale, s'accomodasse, ma senza fidarsene, alla prudenza mondana. E forse aveva più amore che stima per gli uomini; però non era orgoglioso, né umile. Pareva verecondo, perché non era né ricco né povero.*

IL ROMANTICISMO

Il concetto di Romanticismo non è statico, ma in continuo movimento. Nella letteratura tedesca è presente l'aspetto demoniaco, inquietante, stregonesco proprio della letteratura nordica. Il Foscolo e il Leopardi non sentivano questi aspetti.

A quell'epoca il “Romanticismo” era quello tedesco per cui è giustificato il dubbio della *Martegiani* “il romanticismo italiano non esiste?” (MARTEGIANI GINA, *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*, Firenze, 1908).

La sensibilità romantica si afferma con la fine del secolo ma solo con il 1816 nasce la scuola romantica italiana.

Tradizionalmente si mette in relazione la nascita del Romanticismo italiano con gli interventi degli intellettuali italiani, riuniti attorno alla rivista *Il Conciliatore*, in risposta all'articolo di Madame De Staël, apparso su *La Biblioteca italiana* nel gennaio del 1816 a proposito della maniera e dell'utilità delle traduzioni.

In questo articolo la De Staël invitava gli italiani a conoscere e tradurre le letterature straniere come mezzo per rinnovare la propria cultura.

Tra i fondatori de *Il Conciliatore*, troviamo Silvio Pellico, Ludovico Di Breme, Pietro Borsieri, Giovanni Berchet ed Ermes Visconti. Il *Conciliatore* si proponeva di “conciliare” ricerca tecnico-scientifica con letteratura, sia illuminista che romantica, con pensiero laico e con il cattolicesimo. La rivista fu chiusa nel 1819 per ordine degli austriaci.

Si scrisse contro la Staël con estrema violenza, sia respingendone l'invito inteso come sollecitazione a correre dietro ai folletti nordici, sia ritenendo offensive certe espressioni della scrittrice. Non mancarono generosi cavalieri, levatisi in difesa della Staël; fra cui Ludovico di Breme e Pietro Borsieri, i quali davano inizio ad una strenua lotta in favore della nuova letteratura. Giordani intanto scriveva un chiaro articolo, respingendo alcune posizioni della “pitonessa”, come taluno ebbe il cattivo gusta di chiamare la Staël, la quale pubblicò un secondo scritto, per affermare che i suoi giudizi non erano informati a malevolenza; ma ormai lo scandalo letterario era pervenuto a dimensioni non più trascurabili.

*Nello stesso anno furono pubblicati tre articoli programmatici: uno scritto da Di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*; un altro da Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno*; il terzo, in ordine cronologico, ma il più importante, come un vero manifesto romantico, è di Giovanni Berchet: *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, in cui questo personaggio invia al figlio in collegio la traduzione delle*

ballate di Gotfried Bürger Il cacciatore feroce e Leonora. Grisostomo accompagna la traduzione con una discussione che chiarisce la sostanza della nuova poesia, esalta la popolarità dell'arte, propone che i letterati si accorgano finalmente di dover scrivere per un vasto pubblico, il popolo, e non solo per quei duecento che spiccano per avere una personalità. Berchet-Grisostomo enumera i pregi della letteratura romantica, come l'immediatezza e la rispondenza alla sensibilità moderna. Dopo alcune decine di pagine, dice improvvisamente al figlio che ha voluto deridere i novatori e che finora ha scherzato: la vera poesia è quella dei classici e pertanto il figlio gli invii qualche ecloga. La brusca svolta impressa alle argomentazioni spiega l'aggettivo semiseria del titolo; ma le ragioni addotte a sostegno della svolta, per la loro inconsistenza e inefficacia, avvalorano proprio le affermazioni precedenti.

Il Conciliatore

Berchet faceva parte di un gruppo di letterati, tra i quali Silvio Pellico, Ermes Visconti e Pietro Borsieri, che scrivevano su "La Biblioteca italiana", giornale sostenuto dall'Austria, la quale vedeva di buon occhio che gli italiani impegnassero le energie intellettuali in questioni esclusivamente letterarie. Quando il governo austriaco si rese conto che il nuovo indirizzo delle discussioni letterarie aveva invece un sostrato ideologico e politico pericoloso per la stabilità della presenza austriaca in Italia, esaltando i valori della stirpe, diffondendo la religione dell'eroismo e della immolazione per la patria, tentò di imprimere a quella pubblicazione una via affatto diversa, rinsaldando le posizioni neoclassiche. A questo punto i sostenitori della letteratura romantica fondarono "Il Conciliatore", bisettimanale, un giornale che, secondo il programma, avrebbe dovuto trattare di economia, di finanza, e quindi, per necessaria distensione dopo una lettura pesante, anche di letteratura. In realtà la letteratura ebbe particolare rilievo, mentre i redattori manifestavano tanto palesemente le loro posizioni tutt'altro che filo-austriache, che il giornale fu condannato a brevissima vita. La pubblicazione durò da settembre 1818 ad ottobre 1819. La diffusione era stata ostacolata in tutti i modi, non ultimo con un sapientissimo disservizio postale.

La polemica, iniziata nel 1816, si svolse nelle sue grandi linee fino al 1826, con le confusioni, le sgranature e le contraddizioni che una polemica troppo impetuosa comporta. I classicisti rimproveravano ai romantici di essersi infatuati della mitologia germanica e inglese e di tradire quindi la nostra tradizione, rinnegando lo spirito più genuino delle nostre lettere. Rimproveravano anche ai romantici il culto del vero mentre, come voleva la poetica neoclassica, il poeta doveva trasfigurare il vero nel verosimile, consentendo alla fantasia di rivestire la realtà. Rimproveravano ancora il compiacimento per l'orrido e gli spettacoli tenebrosi, le situazioni terrificanti, i tradimenti, gli inganni, le uccisioni. I romantici da parte loro rimproveravano ai classicisti la supina imitazione degli antichi; mentre non tutti gli scrittori neoclassici si limitarono ad imitare: i migliori rivissero l'antico con sensibilità nuova e alla imitazione pura e semplice preferirono la conquista del metodo, delle tecniche degli antichi scrittori, dei loro atteggiamenti di fronte alla vita e alla natura. I romantici incolpavano i loro avversari di indifferenza ai problemi nazionali, anche in questo caso, generalizzando con superficialità; li accusavano di aver smarrito il senso della realtà e di perdersi dietro alla mitologia classica che, se per gli antichi aveva rappresentato un complesso di verità, non aveva valore alcuno per i moderni. La questione veniva così ad incentrarsi su tre punti chiave: i romantici, i classici e i classicisti, con salvezza dei classici appunto, ai quali si guardava con ammirazione e da una parte e dall'altra. Bersaglio dei romantici non

erano infatti i classici, ma i classicisti. I romantici ritenevano i classici i romantici del loro tempo, poiché avevano accostato l'arte ai problemi politici, alle esigenze vive, alla religione: avevano cioè visto l'arte come espressione sincera dei sentimenti. Ciò concordava con certe posizioni assunte dai romantici tedeschi, per i quali l'ideale a cui mirare era già stato raggiunto nei primi secoli di poesia dei popoli romanici dell'Europa meridionale, nel mondo favoloso dell'Oriente e nella poesia tedesca del Medio Evo.

I romantici precisavano di trattare la materia moderna con sensibilità moderna, così come i classici avevano trattato la materia antica con sensibilità antica: i classicisti invece, con palese illogicità, intendevano trattare la materia antica con sensibilità moderna. La polemica, sviluppatasi non soltanto sui grandi problemi della letteratura, ma anche intorno a questioni particolari e con l'intervento di letterati e poeti di diverso livello, si concluse con il Sermone sulla mitologia di Vincenzo Monti; in questo il poeta si addolorava che fossero scesi i mostri germanici, le larve e i fantasmi nordici a sopprimere la bellezza delle nostre divinità. Una posizione simile a quella fu assunta da Giacomo Leopardi nella canzone Alla primavera o delle favole antiche e nel saggio giovanile Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica. La polemica ha tuttavia un valore puramente dottrinario, giacché quel Romanticismo, al quale i nostri classicisti si opponevano, era cosa diversa dal Romanticismo italiano, che non pervenne agli estremismi di Oltralpe, se non nelle sue più modeste espressioni, e, a livello di grande poesia, solo episodicamente. Agiva da freno all'accoglimento incondizionato di quella moda letteraria la nostra tradizione, con il suo senso del limite e i suoi precetti di buon gusto e compostezza. Agiva ancora, a dare misura ed equilibrio alle espressioni dei nostri romantici, per consentirmi una posizione personale, la presenza, in tutta la storia delle nostre lettere, di modelli a cui rifarsi per ciascuno dei temi che la poesia romantica transalpina proponeva: dalla contemporaneità della poesia al momento storico, alla celebrazione della religione cristiana; dall'impegno politico, alla voluptas dolendi; dalla rappresentazione dell'orrido e del tempestoso, al fiabesco; dall'elegia, alla predicazione dell'unità nazionale; dall'idillio, al titanismo.

Vincenzo Laforgia

In: www.repubblicaletteraria.it

Principali caratteristiche del Romanticismo italiano:

- rifiuto del Classicismo
- modernità e libertà dell'arte (non imitare)
- il Medioevo come modello (in pratica ricadono nell'imitazione)
- una nazionalità comune a tutte le forme del romanticismo europeo
- l'arte è essenzialmente individualità (cfr. Vico), espressione di un popolo; si approfondisce ciò che il popolo ha sognato, sofferto, fatto.

In Italia questo senso di nazionalità, non di nazionalismo, non è mai stato fortemente presente mentre altrove sì (v. Polonia, Inghilterra, Germania).

Giacomo Leopardi (Recanati 1798-Napoli 1837)

Contraddittorietà e complessità delle valutazioni critiche sul Leopardi, sulla definizione della sua poetica e sulla situazione nella quale va posta la sua vita.

Come mai? Perché l'opera del Leopardi non è univoca, si svolge a livelli diversi, in alcune opere si è consapevolmente espresso come artista; non veniva considerato un filosofo perché un filosofo ha un sistema ma ora questo pregiudizio è superato

(Leopardi stesso difese la sua libertà di pensatore asistematico: cfr. Zibaldone del 16 aprile 1821, in polemica con i filosofi tedeschi, grandi costruttori di teorie).

Evitiamo anche di cadere nel pregiudizio diffuso che le sofferenze fisiche e l'aspetto infelice della persona fossero responsabili del pessimismo leopardiano: Sebastiano Timpanaro colloca il problema nella giusta prospettiva: "La malattia dette al Leopardi una coscienza particolarmente precoce ed acuta del pesante condizionamento che la natura esercita sull'uomo come essere fisico. [...] L'esperienza della deformità e della malattia non rimase affatto nel Leopardi un motivo di lamento individuale, un fatto privato e meramente biografico, e nemmeno un puro tema di poesia intimistica, ma divenne un formidabile strumento conoscitivo".

Le opere

- Zibaldone, dal 1817 al 1830 (?) (diario)
- Pensieri, dal 1831 al 1835; editi nel 1845 (sintesi compiute)
- Epistolario, pubblicato in 7 volumi dal Flora nel 1949 (definibile *la storia di un'anima*)
- Opere giovanili:
 - Saggio sopra gli errori popolari degli antichi (1815)
 - Storia dell'astronomia (1813)
 - Traduzioni degli Idilli di Mosco e della Batracomiomachia
 - Traduzioni del I libro dell'Odissea e del II libro dell'Eneide (1816)
 - Poesie: le rimembranze, Elegia I
 - Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica (1818)
- Canzoni: 1818 – 1823 (cfr. All'Italia, Sopra il monumento di Dante, Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica)
- Operette morali: 1820 – 1827
- Gli Idilli: 1818 – 1821
- I Grandi Idilli (o Grandi canti pisano-recanatesi): 1828 – 1830
- L'ultimo Leopardi (1830 – 1837): il Ciclo di Aspasia
- I Canti: 1831, edizione fiorentina; 1835: edizione napoletana (Starita) dei Canti;
- 1836: edizione napoletana delle Operette morali
- 1845: edizione postuma di Firenze, curata dall'amico Antonio Ranieri

Lo Zibaldone e l'Epistolario sono le fonti più adatte per capire la personalità del Leopardi.

Lo Zibaldone è un diario, una serie di appunti non elaborati, per cui ci sono contraddizioni, ripensamenti.

Il Leopardi è un problematico, non arriva mai ad una conclusione, è l'uomo del dubbio critico su tutto; manifesta una bipolarità, un duplice atteggiamento di fronte ai problemi.

Il linguaggio dello Zibaldone è poetico e razionale; il poeta si esprime tramite l'intuizione: elemento pitico (la Pizia come sacerdotessa di Apollo, considerato l'ispiratore dei poeti). Non c'è uno sviluppo ma un continuo oscillare tra due poli compresenti:

- il momento contemplativo-intimista (l'esigenza di capire la vita e di parteciparvi)
- il momento agonistico-eroico.

Entrambe queste visioni della vita sono tuttavia insufficienti.

Il secondo momento culmina nella Ginestra, definito il testamento spirituale del Leopardi (composto nel 1836) anche se non è l'ultimo componimento. Due ore prima di morire infatti Leopardi cerca di terminare Il tramonto della luna, nel quale ritorna alla contemplazione.

Non si decide mai quindi, perché sente la vita come problema e perché è un uomo che non si ferma mai ad una soluzione. Ricerca della verità per guardare in faccia all'*orrido vero*: coraggio morale del Leopardi. Egli non si rifugia in una fede, non vuole illusioni ma cerca la verità.

Vede in forma negativa ciò che non riesce a raggiungere con la ragione. Questa impossibilità crea l'operosa rassegnazione del Leopardi, che soffre. Egli non rinuncia alla ragione perché è un uomo moderno, crede che la storia proceda verso una più profonda infelicità e vede la ragione come forza distruttiva.

La noia come *taedium vitae*: Zibaldone: "La noia è la più sterile delle passioni umane. Come ella è figlia della nullità, così è madre del nulla, giacché non solo è sterile per sé ma rende tale tutto ciò a cui si mesce o avvicina".

Documenti della teoria della noia sono, oltre ai già citati *Zibaldone* 4.5.1829 e *Pensiero LXVIII*, il passo del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* dedicato alla noia ("Che cos'è la noia?"), i vv. 105-132 del *Canto notturno*, il *Pensiero LXVII* e *Zibaldone* 13.7.1826.

Itinerari leopardiani alla ricerca del vero/del senso della vita

1. La filologia (l'Erudizione)

- la ricostruzione del testo più vicino possibile all'originale
- la traduzione come rivisitazione dell'antico
- lo studio della parola e della lingua

2. La poesia (il Bello)

- La ricerca del Bello
- Inseguendo l'inesprimibile (una forma particolare di *recusatio*; cfr. Dante: non è possibile esprimere, descrivere DIO; per Leopardi: non è possibile esprimere, descrivere l'IO):

*Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno*

A Silvia (1828), v. 26

3. La filosofia (il Vero)

- Alla ricerca dell'*orrido vero* attraverso l'incontro-scontro tra Ragione e Natura
- Cfr. analogie e differenze riguardo al Vero tra Leopardi e Manzoni (cfr. il santo Vero)
- Lo studio dell'uomo nella relazione con il mondo

Le fasi del pessimismo leopardiano:

- pessimismo storico: 1816-1820 (Ad Angelo Mai, L'ultimo canto di Saffo)
- pessimismo cosmico: 1823-1830 (Canto notturno)
- pessimismo eroico: 1827-1837 (La Ginestra)

Con chi ce l'ha Leopardi?

- Con la Natura? (ma cosa o chi si "nasconde" dietro questo termine personificato, che ha i tratti ambivalenti della figura femminile?)

- Con la Ragione?
- Con il secolo volgare e sciocco?

*Or di riposo
paghi viviamo, e scorti
Da mediocrità: sceso il sapiente
E salita è la turba a un sol confine,
che il mondo agguaglia.*

Ad Angelo Mai (1820), v.171

*A noi di lieti
inganni e di felici ombre soccorse
natura stessa: e là dove l'insano
costume ai forti errori esca non porse,
negli ozi oscuri e nudi
mutò la gente i gloriosi studi.*

A un vincitore nel pallone (Carlo Didimi) (1821) v. 34 ss.

- Con Dio? Cfr. Leopardi e il destino: cercando il mio vero partner, di Divo Barsotti:

*In Leopardi il dolore non nasce solo dalla fine delle
illusioni.
Il dolore ha una radice religiosa: l'uomo cerca
disperatamente un suo partner che non può che
essere fuori dal mondo mutevole.
«S'avessi io l' ale»... (cfr. Il canto notturno, sesta strofa)*

Cfr. S. Teresa: l'anima umana non si può appagare delle cose terrene perché sono tutte minori di lei

S. Agostino: "Il nostro cuore è inquieto finché non riposa in Te"(Conf. I, 1,1)

Considerazioni sul vivere

*Nascemmo al pianto,
disse, amendue, felicità non rise
al viver nostro; e diletto il cielo
de' nostri affanni.*

Il sogno (1819-1821), v. 55

A me la vita è male.

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia (1829), v. 104

*Al gener nostro il fato
Non donò che il morire.*

A se stesso (1833), v. 12

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità, perocché niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro, ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro; e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.

Cantico del gallo silvestre (1824)

Similitudini e metafore significative sulla relazione Natura-uomo

Palinodia (ritrattazione)

Al marchese Gino Capponi (1835), v.154 ss.:

*Quale un fanciullo, con assidua cura,
di fogliolini e di fuscilli, in forma
o di tempio o di torre o di palazzo,
un edificio innalza; e come prima
fornito il mira, ad atterrarlo è volto,
perché gli stessi a lui fuscilli e fogli
per novo lavoro son di mestieri;
così natura ogni opra sua, quantunque,
d'alto artificio a contemplar, non prima
vede perfetta, ch'a disfarla imprende,
le parti sciolte dispensando altrove.
E indarno a preservar se stesso ed altro
Dal gioco reo, la cui ragion gli è chiusa
Eternamente, il mortal seme accorre
Mille virtùdi oprando in mille guise
con dotta man: che, d'ogni sforzo in onta,
la natura crudel, fanciullo invitto,
il suo capriccio adempie, e senza posa
distruggendo e formando si trastulla.*

Dialogo della natura e di un islandese (1824):

ISLANDESE:

*e mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto, **sei carnefice della tua propria famiglia**, de' tuoi figlioli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere. Pertanto rimango privo di ogni speranza...*

ISLANDESE:

Ponghiamo caso che uno m' invitasse spontaneamente a una sua villa, con grande istanza; e io per compiacerlo vi andassi.

Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso; umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia...

La Ginestra (1836), v. 202 ss.:

*Come d'arbor cadendo un picciol pomo,
cui là nel tardo autunno
maturità senz'altra forza atterra,
d'un popol di formiche i dolci alberghi,
cavati in molle gleba
con gran lavoro, e l'opre
e le ricchezze che adunate a prova
con lungo affaticar l'assidua gente
avea provvidamente al tempo estivo,
schiaccia, diserta e copre
in un punto; così d'alto piombando,
dall'utero tonante
scagliata al ciel profondo,
di ceneri e di pomici e di sassi
notte e ruina, infusa
di bollenti ruscelli,
o pel montano fianco
furiosa tra l'erba
di liquefatti massi
e di metalli e d'infocata arena
scendendo immensa piena,
le cittadi che il mar là su l'estremo
lido aspergea, confuse
e infranse e ricoperse
in pochi istanti...*

C'è una struttura ricorrente nelle poesie?

Un movimento simile a quello della macchina da presa che segue una regia...

- Leopardi muove da una situazione concreta, presente (a volte compare la descrizione fortemente evocativa di elementi del paesaggio naturale):
es. la situazione della patria, la costruzione del monumento a Dante, la fama del vincitore del pallone, le scoperte di Angelo Mai, le nozze della sorella Paolina, il ricordo del primo amore, un passero solitario, ecc.
- Successivamente allarga lo sguardo, mettendo in relazione la situazione presente o con il passato glorioso che non torna (le ricordanze) o con il futuro (avvertito come "momento della verità": gli sforzi, le attese del presente saranno vanificate e/o tradite...)
- Poi torna al presente riguardato con rassegnazione o con una tenue speranza di riscatto (cfr. Ad Angelo Mai, v. 179 s.):

Questo secol di fango o vita agogni

E sorga ad atti illustri, o si vergogni.

- Sullo sfondo rimane la presenza della morte, avvertita come termine di una vita di sofferenze.

Ad Angelo Mai (1820)

Pessimismo leopardiano: l'infelicità dell'uomo; l'uomo ha un desiderio immenso di felicità, di piacere che però non riesce mai ad appagare.

La natura si colora di aspetti lucreziani; essa cerca di mitigare, con l'illusione, l'infelicità degli uomini. Dapprima è vista come forza benefica.

Le più felici età sono quelle antiche e più felici sono i giovani fintantoché si illudono.

In seguito (circa nel 1823) l'uomo si fa carnefice di se stesso, con la ragione squarcia il velo dell'illusione e la natura appare come matrigna crudele.

Le età moderne sono infelici e saranno sempre più infelici finché la ragione continuerà a privare l'uomo delle illusioni.

Rapporto di Leopardi con la filologia.

Leopardi fin da giovane ha approfondito gli studi classici. Era un grande filologo prima di diventare poeta. Insieme al Vico giudica la Filologia ancella della Filosofia. La Filologia è un modo per far rivivere gli antichi.

Qual è il posto che questa canzone occupa nella raccolta?

La prima edizione completa è del 1831 (Firenze), intitolata *Canti*; la seconda è del 1836 (Napoli, Starita), nella quale mancano *La ginestra* e *Il tramonto della luna* pubblicate postume nel 1845.

Leopardi colloca le sue composizioni non in ordine cronologico ma dinamico, ideale.

Periodo di crisi profonda: dal 1819 al 1821

1. Conversione letteraria (dall'erudizione al bello)
2. Conversione politica (cfr. *Al'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*)
3. Conversione filosofico-religiosa (dal bello al vero)

Ultimo canto di Saffo (1822)

L'Ultimo canto di Saffo può essere considerato l'anello di congiunzione tra le *Canzoni* e gli *Idilli*.

Dopo l'Ultimo canto di Saffo vengono *Il primo amore*, *Il passero solitario*, *L'infinito*: quest'ordine rappresenta l'evoluzione del pensiero leopardiano, della sua storia interiore.

Il poeta parla attraverso una maschera classica, Saffo, non in prima persona.

È gemella del *Bruto minore* nel quale Leopardi si identifica in Bruto; qui prevale l'aspetto maschile, nella prima l'aspetto femminile; nel primo lo stile è grandioso, prometeico, nel secondo è semplice.

Nell'ultimo canto di Saffo Leopardi canta l'infelicità del nobile e sensibile animo di Saffo, brutta nel corpo secondo la tradizione dei codici e di Ovidio, che avevano trasfigurato ironicamente questa immagine.

La divinità al femminile, insieme di amore e di odio, si rifà in qualche modo alla rappresentazione che Leopardi aveva della madre (*Adelaide Antici*: che tipo di donna era?).

All'inizio il poeta si rivolge alla luna e alle stelle con parole di sublime serenità e compostezza.

Il canto doloroso di Saffo è inserito in una natura di pace. Poi c'è un crescendo ed infine la morte che si identificherà con la notte. Alla fine ci sono le stesse immagini ma caricate di altri significati.

Il passero solitario (1829)

Tra le più mature e perfette composizioni leopardiane. Compare solo nell'edizione del 1835.

Per alcuni l'ha scritta nel '29, all'epoca dei grandi idilli, ma probabilmente non era completa altrimenti sarebbe comparsa nell'edizione del '31.

Leopardi si trova a Recanati. La poesia è molto elaborata, scritta nella piena maturità stilistica e umana, c'è ricchezza di stile, quasi perfetto, ma la situazione con tutta probabilità è del 1819, quando Leopardi non era capace di vivere tra gli uomini e stava attraversando un periodo di crisi profonda.

Ciò è confermato dagli appunti del '19 nei quali appare il passero solitario.

Segna il punto chiave del passaggio agli Idilli.

C'è tutto Leopardi: l'esigenza etica di non abbandonarsi al rifiuto della vita.

Paragona se stesso al passero solitario ma, mentre in conclusione il passero vive secondo natura, il giovane poeta vive contro natura, appartandosi dai coetanei. E' contro natura isolarsi: l'uomo deve vivere in mezzo ai suoi simili ma Leopardi non ci riesce.

Il momento contemplativo è essenziale ma non è tutto.

Il messaggio del passero solitario culminerà nella ginestra, qui però è attenuato, composto, sfumato, apparentemente semplice.

La struttura

Il linguaggio è piano e libero, non classicista.

Mette due elementi in contrasto fra loro, elementi descrittivi del mondo esterno, attraverso i quali il Leopardi ci parla di sé.

E'la tipica struttura binaria della poesia leopardiana.

Contenuto e forma risultano inscindibili.

L'idea del passero viene dalla Bibbia, dalla Vulgata, ed è presente anche il Petrarca.

Il poeta si identifica con il passero solitario ma non si confonde, si confronta: cfr. *solitario* v.2, *solitario* v.36

Evoca un sereno paesaggio di primavera, limpido, è in primavera che ci si apre alla vita ma è il tramonto; prima opposizione tra il passero che sta solo e gli altri uccelli; *tu pensoso* v. 11, *canti* v. 15.

Nella seconda strofa c'è il presentimento del dolore e un'ombra di rimpianto. Poi parla di se stesso: *io non so come* v. 22

Il termine Idillio significa quadretto, ma anche lirica.

Quasi fugge, quasi romito: c'è attenuazione degli eccessi.

Il poeta allude alla festa di S. Vito, che si teneva il 15 giugno, ciò significa che Leopardi parte dalla realtà ma poi la trasfigura completamente: il realismo leopardiano è quindi solo apparente.

Io solitario v. 36 corrisponde a *tu pensoso, tu solingo augellin* v. 45.

L'infinito (1819)

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.*

*Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Viene dopo Il passero solitario nell'edizione del '35.

E' in endecasillabi sciolti perché è il metro dell'intima riflessione: ha di fronte a sé il Monti.

L'idillio è tipico delle età di raffinatissima cultura. Si richiama al Werther di Goethe per quanto riguarda l'esigenza di una vita a contatto con la natura (cfr. l'elemento pastorale tipico del Canto notturno).

Gli idilli esprimono lo stato d'animo del poeta, situazioni, affezioni, avventure storiche del suo stato d'animo, l'elemento soggettivo e di contemplazione della natura.

E' straordinaria la popolarità di questa lirica che vuole esprimere l'inesprimibile. Ciò è dovuto probabilmente alla struttura binaria che rende semplice ciò che è lontano dalla semplicità.

Quando la vista vien meno si scatena l'immaginazione: è il limite che fa spaziare l'immaginazione nell'infinito.

Struttura semplice e pacata: oppone *questo* a *quello*.

L'ha scritto nel '19, uno degli anni più terribili della sua vita, e tuttavia sente che la realtà ultima è armonia e che lui ha bisogno di raggiungerla.

Infinito nello spazio e nel tempo.

Nella prima parte il Leopardi sente l'infinito nello spazio che dà un senso di sgomento, attenuato dall'espressione *ove per poco*. Sopravviene poi qualcosa dall'esterno che rompe quel silenzio e lo riporta ad un confronto con il presente: il vento.

Nell'ultimo verso si esprime il naufragare dell'io e ciò che era esterno ora fa parte di lui questo.

L'annullarsi dell'io è *dolce* ma è un *naufragio*.

La sera del dì di festa (1820)

Dopo L'infinito nell'edizione del '31 per ragioni di euritmia e perché c'è un momento affettivo molto più forte (sta bene tra L'infinito e Alla luna che smorzano quanto di passionale c'è in questa lirica).

Molto interessante ma non perfetta: c'è uno sfogo passionale del Leopardi giovane.

Scritta nel '20, Leopardi era disperato perché si sentiva abbandonato dalla natura e da tutti e vive un amore non corrisposto.

E' una poesia d'amore non filtrato attraverso il ricordo, come in A Silvia e Le ricordanze, nelle quali il poeta ricorda Silvia e Nerina, morte da molti anni, rievocate attraverso l'immaginazione.

C'è un elemento in comune con Nerina: la finestra, ma non è certo che il poeta alluda a Nerina.

Grido contro la natura. Vanità dell'antica gloria.

La struttura

Lo stile è molto arcaizzante.

Comincia con un paesaggio notturno (cfr. Omero filtrato attraverso Ossian).

Immagini raccolte, intime, tetti ed orti, paesaggi familiari in cui c'è immensità e raccoglimento contemporaneamente.

Paragonata ai Notturmi di Chopin: c'è un crescendo, un "a solo" e un diminuendo che fanno pensare ai *Lieder* di Schubert.

- Il poeta e la donna
- il poeta e la natura
- il poeta con se stesso (sfogo, pessimismo individuale).

Continuo alternarsi dell'angoscia del poeta e del complimentarsi con la donna.

Manca il distacco contemplativo (v. 23).

Poi interviene un elemento che distoglie il poeta dall'abbandonarsi alla propria interiorità: il solitario canto, come nell'infinito era la voce del vento.

Infine il motivo del canto viene duplicato quando il Leopardi parla di quando era bambino.

Il presente viene trasfigurato nel ricordo, nel passato e così finisce la lirica.

In mezzo c'è la considerazione amara sulla vanità delle cose.

A Silvia (1828)

*Silvia, rimembri ancora
 Quel tempo della tua vita mortale,
 Quando beltà splendea
 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 E tu, lieta e pensosa, il limitare
 Di gioventù salivi?*

*Sonavan le quiete
 Stanze, e le vie dintorno,
 Al tuo perpetuo canto,
 Allor che all'opre femminili intenta
 Sedevi, assai contenta
 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 Così menare il giorno.*

*Io gli studi leggiadri
 Talor lasciando e le sudate carte,
 Ove il tempo mio primo
 E di me si spendea la miglior parte,
 D'in su i veroni del paterno ostello
 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 Ed alla man veloce
 Che percorrea la faticosa tela.
 Mirava il ciel sereno,
 Le vie dorate e gli orti,
 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
 Lingua mortal non dice
 Quel ch'io sentiva in seno.*

Che pensieri soavi,
 Che speranze, che cori, o Silvia mia!
 Quale allor ci apparia
 La vita umana e il fato!
 Quando sovviemmi di cotanta speme,
 Un affetto mi preme
 Acerbo e sconsolato,
 E tornami a doler di mia sventura.
 O natura, o natura,
 Perchè non rendi poi
 Quel che prometti allor? perchè di tanto
 Inganni i figli tuoi?

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
 Da chiuso morbo combattuta e vinta,
 Perivi, o tenerella. E non vedevi
 Il fior degli anni tuoi;
 Non ti molceva il core
 La dolce lode or delle negre chiome,
 Or degli sguardi innamorati e schivi;
 Nè teco le compagne ai dì festivi
 Ragionavan d'amore

Anche peria fra poco
 La speranza mia dolce: agli anni miei
 Anche negaro i fati
 La giovinezza. Ahi come,
 Come passata sei,
 Cara compagna dell'età mia nova,
 Mia lacrimata speme!
 Questo è quel mondo? questi
 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 Onde cotanto ragionammo insieme?
 Questa la sorte dell'umane genti?
 All'apparir del vero
 Tu, misera, cadesti: e con la mano
 La fredda morte ed una tomba ignuda
 Mostravi di lontano.

Il passato diventa presente filtrato attraverso il ricordo.
 E' del '28, scritta a Pisa quando Leopardi si sentì rinascere.

Dedicata a Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di casa Leopardi, morta nel 1818.

Il poeta si era portato dietro il suo ricordo per 10 anni.

Silvia è anche il personaggio protagonista dell'Aminta del Tasso.

Silvia è trasfigurazione di Teresa, colpita dalla morte in tenera età.

Silvia viene ad identificarsi con la giovinezza, con la speranza; la sua morte è la morte della speranza.

Stilisticamente è matura e molto più perfetta rispetto alla sera del dì di festa.

Canzone con metrica libera.

La struttura

Comincia con un vocativo, Silvia, isolato.

Il poeta sentiva di non essere mai stato giovane ma in realtà Leopardi è sempre stato giovane perché non si è mai adattato alla vita.

Silvia è l'anima del Leopardi, vive in lui profondamente.

Ricorre la struttura binaria: Silvia e il poeta, tu ed io; occhi ridenti e fuggitivi, innamorati e schivi, lieta e pensosa.

Silvia è una creatura raccolta e pensosa: è l'anima del Leopardi.

E' una creatura alla soglie della vita.

Il paesaggio è dolce, sereno, una mattina di primavera, che corrisponde alla giovinezza.

Superamento delle domande retoriche (v. Ad Angelo Mai).

Ricorda il canto di Silvia, paga della gioia e della speranza nel domani.

Tu del v. 13 è parallelo all'io del v. 15; *studi leggiadri e sudate carte* paragonati all'opera pur faticosa di Silvia, *faticosa tela*.

C'è un rimpianto sottile, appena accennato; ed *alla man veloce*: metonimia (il poeta avverte il suono della mano).

Il sentimento che Leopardi provava davanti ad un paesaggio così vasto non poteva essere narrato a parole (le figure retoriche "spie" linguistiche).

Momento doloroso, in crescendo: *quando sovviemmi di cotanta speme*.

Classico perché riesce ad equilibrare.

Pessimismo e titanismo ne La Ginestra (1836)

Già nella satira I nuovi credenti, Leopardi nell'ultimo periodo della sua vita si era schierato in aperta polemica con il facile ottimismo della filosofia spiritualistica, fiduciosa nelle magnifiche sorti e progressive dell'umanità.

Nella ginestra, potremmo dire, prevale un atteggiamento eroico, agonistico e insieme di impegno poetico e di annuncio, v. l'epigrafe giovannea posta all'inizio del carne² (anche se poi ne Il tramonto della luna, l'ultima lirica leopardiana, tornerà a prevalere l'aspetto contemplativo).

L'uomo cosciente della sua situazione, nel deserto flagellato dalla natura ostile, viene paragonato alla ginestra che non si erge con disperato orgoglio fino alle stelle né si prostra codardamente al destino oppressore ma attende saggiamente, con estrema serenità, di chinare il capo.

Emergono fin dall'inizio da un lato la riflessione via via sempre più profonda sul pessimismo e sulla crudeltà della natura ostile, dall'altro il virile atteggiamento di colui che sa accettare coraggiosamente il proprio destino.

La ginestra rappresenta la personalità leopardiana ed insieme tutti gli uomini che ardiscono sollevare gli occhi mortali contro il fato crudele e che con lucidità e sincerità sanno confessare il proprio destino avverso.

Il poeta si rivolge agli uomini incitandoli all'unione contro la comune nemica, perché sarebbe sciocco chi durante una guerra uccidesse i propri compagni d'arme dimenticandosi del nemico che sta di fronte. Il Leopardi cerca così di dare una risposta al problema del rapporto uomo-natura e cioè al suo pessimismo cosmico, che poteva far apparire inutili o trascurabili gli sforzi per conquistare migliori condizioni di vita.

Leopardi crede cioè che soltanto l'unione nella completa coscienza dei propri limiti e lontana da ogni autoinganno, possa garantire all'uomo una vita migliore, se non altro di quella vissuta nelle illusioni e nelle vane speranze.

² Gv 3, 19: *E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.*

Leopardi riprende così atteggiamenti settecenteschi di stampo illuminista, riconoscendo alla ragione il compito di illuminare le coscienze sulla pochezza umana e sulla necessità di far fronte comune contro le calamità naturali.

Questi motivi illuministi vengono tuttavia caricati di nuove sfumature e, come abbiamo già avuto modo di osservare, le immagini poetiche, come quella della ginestra, tornano di volta in volta sempre più arricchite di nuovi significati.

Alessandro Manzoni (Milano 1785-1873)

1. La personalità manzoniana
 - a. M. e la società del suo tempo
 - b. M. e l'Illuminismo
 - c. M. e il Romanticismo
 - d. M. e la poetica del Vero
 - e. M. e la storia
2. Aspetti del cristianesimo manzoniano
 - a. Influssi giansenisti
 - b. Cristianesimo democratico, ecumenico, attivo
 - c. Dalla provvida sventura alla provvidenza
3. Liriche e tragedie
4. I promessi sposi
5. La questione della lingua
6. La fortuna del Manzoni

La personalità manzoniana

Il padre non era probabilmente il buon vecchio Pietro Manzoni ma uno dei fratelli Verri: Alessandro aveva dunque sangue illuminista nelle vene. La madre del resto era figlia del grande Cesare Beccaria.

Dal padre la madre si era separata dopo la nascita di Alessandro.

La lirica "In morte di Carlo Imbonati", scritta da Manzoni ventenne è il primo "vangelo laico" del giovane Alessandro: nell'espressione *Sentir e meditar* c'è in sintesi il riferimento allo sforzo di conciliare sentimento e ragione, Romanticismo ed Illuminismo.

Manzoni, dopo una educazione cattolica, da giovane diviene giacobino e libertario, con un forte interesse per i problemi morali. Era da giovane come il cardinale Federigo Borromeo dei Promessi sposi: "di indole viva e risentita".

Era malato di nervi (agorafobia: paura degli spazi aperti), camminava rasentando i muri per non attraversare spazi vuoti come le piazze.

Era di indole irrequieta, grande sensibilità unita ad una altrettanto grande lucidità di riflessione. La riflessione avanza pian piano nel Manzoni, fino ad uccidere del tutto l'elemento fantastico e creativo.

Comincia con opere , prima della conversione, più o meno classiciste. Arriva alla conversione lentamente, come lentamente procede la sua riflessione. La sua riflessione non tende, come nel Fermo e Lucia, alla scissione bensì all'integrazione. Discuteva di tutto con tutti, ma parlava pochissimo di sé. L'esperienza che lo portò alla conversione è notissima: in occasione delle feste in onore di , nella confusione, travolto dalla folla smarrì la moglie. Cerca rifugio in una chiesa e qui ritrova la moglie.

Considera tutto ciò un segno, una illuminazione divina.

Questa grande svolta si pone nel 1810: prima considerava il Vero in un senso, ora in un altro; non abolisce il passato ma non lo considera più giusto e perciò lo supera.

E' un uomo che tende decisamente all'Assoluto. Il cristianesimo del Manzoni è certamente di tipo evangelico, di derivazione giansenista, forse anche perché allora il vangelo non era del tutto vissuto.

Il Manzoni era cattolico, ma cattolico in senso attuale e cioè ecumenico, che non si preoccupa di vedere le scissioni tra protestanti, cattolici e ortodossi. Il cristianesimo di Manzoni non è simile a quello dantesco: la fede di Dante era infatti rigorosa, inamovibile e salda; quella di Manzoni si pone continuamente dei problemi.

Manzoni vede nell'esigenza di unità e di indipendenza dei liberali e dei moderati dell'800 l'attuazione pratica del messaggio evangelico. Questo lo dice in parecchie opere, tra cui la Pentecoste.

Non per nulla si è voluto vedere nel Manzoni una unione di marxismo e vangelo, problema molto attuale.

Nel cristianesimo manzoniano c'è la croce intera: l'elemento orizzontale che è la ricerca della giustizia per il popolo e di uguaglianza fra le classi; e l'elemento verticale che rappresenta l'esigenza e la ricerca del divino (religiosità). Nel marxismo invece è presente solo l'elemento orizzontale.

Il De Sanctis ha visto correttamente che l'Illuminismo riprende in chiave laica dei principi che sono di origine evangelica, cioè gli ideali di libertà, uguaglianza e fraternità. Fino al 1810 il Manzoni vive secondo il vangelo laico che gli dettava l'Illuminismo (era nipote di Beccaria!).

Cfr. per es. i vv. 207ss. De In morte di Carlo Imbonati, versi tremendamente evangelici, laici sì ma precursori del momento della conversione religiosa:

*Sentir... e meditar: di poco
esser contento: da la meta mai
non torcer gli occhi: conservar la mano
pura e la mente: de le umane cose
tanto sperimentar quanto ti basti
per non curarle: non ti far mai servo:
non far tregua coi vili: il santo Vero
mai non tradir: né proferir mai verbo,
cha plauda al vizio, o la virtù derida.*

La sua poetica va sempre più verso forme contemplative, verso un saldo equilibrio, cioè verso l'integrazione e non la scissione.

L'ultima sua opera di vera contemplazione ed equilibrio sono i Promessi sposi.

Riflessione significa far prevalere l'analisi sulla sintesi e il Manzoni è certamente un analitico. Nella prima stesura del Fermo e Lucia egli è molto più acceso e romantico che non in quella definitiva.

Oggetto dell'artista per Manzoni è la storia, cioè il Vero verificabile. Dopo il romanzo il Manzoni non sentirà più il momento immaginativo: perché dopo i Promessi sposi Manzoni non scrive più? Forse per il verificarsi di un inaridimento dell'espressione ed anche della concezione della vita. Il santo vero è la verità puramente conoscitiva: nella fede cristiana il vero è Dio, quindi il vero dell'artista è il rivelarsi di Dio nel compiersi della cose presenti. La provvidenza è l'opera di Dio nella storia, quindi è la provvidenza che rappresenta la presenza del divino nella realtà.

Il Manzoni giovane sapeva poco l'italiano, parlava soprattutto in francese e in milanese, ma era una situazione generalizzata infatti a quel tempo il 90% della popolazione parlava il dialetto locale e la gran parte era analfabeta. Questo spiega perché gli intellettuali del tempo si rivolgessero alla borghesia: era l'unica a conoscere l'italiano e a capirlo.

Manzoni come romantico sosteneva che la lingua letteraria doveva essere un parlato. Ma quale parlato se c'era una infinità di dialetti? Giunge allora ad un compromesso: sceglie il parlato fiorentino delle persone colte.

“Manzoni inventa dal nulla il romanzo italiano” (Caretto): la narrativa in Italia prima del Manzoni non esisteva (un po' forse nell'Ortis ma era un caso a sé, un romanzo per modo di dire).

In Francia, Germania e Spagna esisteva già da tempo.

Manzoni apprende l'esigenza della narrativa in Francia, dove esisteva già dal 1700. Crea una lingua non gonfia, non retorica e declamatoria ma naturale, accessibile a tutti, che unificasse gli italiani allora intellettualmente se non geograficamente divisi.

Scritti teorici sul Romanticismo

- Lettera al marchese Massimo D'Azeglio (1823): pubblicata nel 1846 all'insaputa del Manzoni e nel 1871 da lui stesso
- Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia (1820): per rispondere alle critiche che il classicista Chauvet gli aveva mosso sul Carmagnola.

Nell'edizione del '71 della lettera al D'Azeglio Manzoni toglie la famosa frase che ormai tutti conoscevano dalla precedente edizione: “Il vero per soggetto, l'utile per iscopo, l'interessante per mezzo”, che vale tanto per la poesia che per la prosa. Nell'ultima edizione lascia soltanto l'affermazione che il Vero deve essere l'oggetto della poesia.

L'utile: la funzione educativa, morale, della poesia

L'Interessante: cfr. il Tasso “cosparger di soave licor gli orli del vaso” (ripresa di Lucrezio).

Manzoni odia gli slogan, quando scrive “Il vero per oggetto” dice tutto: giova ed interessa allo stesso tempo. Cfr. il passo de In morte di Carlo Imbonati: “Il santo Vero mai non tradir”.

La personalità, il carattere del Manzoni è tutto in questi versi.

Il cinque maggio

Il Manzoni muove dalla lirica e va verso forme sempre più antiliriche, come la tragedia e il romanzo.

Il periodo più fecondo è il 1821: scrive due liriche politiche intitolate “Il cinque maggio” e “Marzo 1821”, termina il Carmagnola, inizia l'Adelchi e comincia a lavorare al romanzo.

Non possiamo isolare le liriche dagli Inni sacri e dalle tragedie.. Nelle tragedie c'è il pessimismo cristiano del Manzoni, vedi le ultime parole di Adelchi, che tuttavia non va separato dalla fiducia nella vita, vedi “Marzo 1821”.

Il Manzoni giovane sentiva il cristianesimo con molto pessimismo, pessimismo sulla triste realtà degli uomini e sulla sofferenza; il dolore però affina l'uomo e lo prepara alla pace che su questa terra non potrà trovare; il dolore diviene così un mezzo.

Il Manzoni dei promessi sposi invece ha più fiducia nella Provvidenza e nella carità, che è amore, e crede che anche su questa terra si possa trovare la pace dello Spirito.

Napoleone è l'unico che si è opposto alle idee conservatrici e opprimenti della Restaurazione.

Manzoni giovane non aveva simpatia per Napoleone, però sentiva in lui una forza eccezionale e alla notizia della sua morte viene preso da un turbine di emozioni e butta giù in una ventina di giorni questa poesia che diventò subito popolarissima tra i liberali.

In essa l'eroe è visto come un vinto non come un vincitore, è un eroe che soffre.

Manzoni pensa a quale sarà stato per Napoleone il dolore per l'inerzia, in un uomo così abituato al movimento e all'azione.

Il ritmo è ancora arcadico, pariniano, settecentesco, molto accessibile e chiaro per tutti. Linguaggio letterario ma facile ed espressivo.

C'è una profonda religiosità.

Contrasto tra la tristezza, la solitudine, l'abbandono del napoleone delle ultime ore con il Napoleone vittorioso e al culmine della gloria.

Manzoni si rivolge alla fede e la invita a disperdere dalla tomba ogni ria parola. Non basta la resurrezione individuale, la salvezza individuale ma anche il ricordo vivo su questa terra (v. Foscolo nei Sepolcri).

E' una lirica che cerca di obiettare, cerca nella storia la verità delle cose.

Il Manzoni cerca di vedere la posizione storica raggiunta da Napoleone e giunge ad una perplessità: fu vera gloria? Cioè ad un giudizio storico che riserva ai posteri.

Non esalta né condanna.

Ei fu: muove dalla contemplazione della morte, è la morte che gli fa cercare il senso della vita.

Lui folgorante in solio vide il mio genio e tacque: usa l'inversione in quanto Lui non è soggetto ma oggetto.

Parla di se stesso perché tiene a mostrare la sua posizione personale, a scanso di equivoci.

Il Manzoni si vanta di non essersi abbassato alla lode servile ma nemmeno all'oltraggio.

Il canto non lo ha sciolto all'uomo ma all'umanità, alla morte: è poesia dei vinti, come nel Foscolo.

Parallelismi con il Coro di Ermengarda: la causa dell'intenso dolore di Napoleone non è un fatto reale ma la potenza tremenda dei ricordi. Ciò significa che Manzoni sentiva moltissimo l'interiorità.

La Pentecoste

La Pentecoste rispetto agli altri Inni sacri presenta una maturazione della visione della vita: gli altri inni vengono visti dall'esterno mentre la Pentecoste è vista dall'interno.

C'è coerenza interiore e stilistica.

La raccolta è intitolata Inni perché si rifà alla tradizione dell'Innologia della Chiesa antica, della tradizione religiosa, sono preghiere corali: il Manzoni vuole essere la voce dell'umanità (cfr. la questione su chi sia il protagonista dei promessi sposi: il Russo ha detto che è il Secolo, l'uomo colto in un momento della sua storia, l'uomo di sempre).

Espressione della religiosità manzoniana: invocazione allo Spirito perché continui a scendere sull'umanità perché senza di Esso l'uomo non può continuare a vivere.

Il cristianesimo manzoniano è evangelico, fedele al vangelo. La fede non si conquista una volta per tutte perché la vita dell'uomo è un continuo cammino verso la salvezza.

Aspetto ecumenico del cristianesimo manzoniano (vv. 81 ss.): coralità della preghiera: ut unum sint (vv. 88 ss.), Noi ti imploriam (v. 89).

L'uomo non ha ciò che chiede, non è una affermazione orgogliosa ma una preghiera, una invocazione.

Cristianesimo attivo: lo Spirito scende ma occorre che l'uomo agisca e metta in pratica le sue possibilità (cfr. i Promessi sposi e il coro dell'Adelchi).

Rivoluzione sociale e aspetti democratici del cristianesimo manzoniano: la prima manifestazione del cristianesimo è che tutti gli uomini sono uguali. La novità vera del cristianesimo è la libertà interiore che, se sentita da tutti, rinnoverà la società.

Pace interiore che non teme minacce, né lusinghe: tema sviluppato nei promessi sposi.

Nella Pentecoste c'è già tutto il cristianesimo del Manzoni, anche se contemporaneamente scrive l'Adelchi dove è pessimista (cfr. la "provvida sventura").

Le tragedie: Il conte di Carmagnola e l'Adelchi (1816- 1822)

La funzione dei cori nella tragedia classica e nelle tragedie manzoniane.

Cfr. la prefazione a *Il Conte di Carmagnola*: il coro come "cantuccio", cioè uno spazio extra-narrativo che il poeta si riserva per commentare ed interpretare i fatti alla luce del suo pensiero.

I cori dell'Adelchi

- Coro dall'atto III: "Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti..." (cfr. v. 67: *Un volgo disperso che nome non ha*)

Lo scontro fra le diverse etnie e il destino del popolo italico; I Franchi: i nuovi vincitori-nuovi oppressori; i Longobardi: i vinti, gli ex-oppressori; i Latini: gli autoctoni ovvero gli oppressi.

Differenza tra popolo e volgo

Cfr. il proclama di Rimini (1814-1815): "Liberi non saremo se non siamo uni"

- Coro dall'atto IV: "Sparsa le trecce morbide sull'affannoso petto..." (cfr. v.17: *Fuor della vita è il termine del lungo tuo martir* –cfr. v.103: *Te collocò la provvida sventura infra gli oppressi*)

Il secondo coro in particolare rappresenta una novità perché è una delle poche composizioni dove si parla dell'amore.

Il Manzoni diceva che all'epoca sua si parlava dell'amore 600 volte più del necessario (cfr. il passo del Fermo e Lucia su questo argomento).

Egli parlava poco dell'amore perché lo sentiva molto.

Il Coro è preceduto da una scena drammatica che esprime un tumulto di passioni molto forte ed inaspettato.

Nel coro c'è la presenza costante del dolore: Ermengarda sente profondamente il dolore.

Il Manzoni vede la sofferenza umana come inevitabile e le passioni come una potenza che domina uomini e dei e alla quale essi non possono sottostare. Il Manzoni vede che nella vita l'uomo non può liberarsi dalle passioni.

Ermengarda muore per la passione amorosa.

Attraverso i Cori Manzoni accomuna nella storia deboli e potenti: il destino accomuna Ermengarda con altre infelici sconosciute.

Il dolore è visto come provvidenziale (la provvida sventura) perché matura ed affina l'uomo e lo avvicina al termine che però non è in questa vita.

Il dolore e la sofferenza sono un problema romantico.

Ermengarda, pur essendo della stirpe degli oppressori, non è odiata perché è accomunata agli altri uomini nel dolore. Il Manzoni vede la presenza del popolo come un insieme di uomini che soffrono.

Nella sofferenza di Ermengarda c'è la sua redenzione (analogia Ermengarda e Napoleone).

Parallelismo con il Cinque maggio: è la presenza del ricordo che porta molto dolore.

Al Manzoni non basta la pace raggiunta come salvezza individuale: il vero conforto deriva dal fatto che verrà ricordato con amore sulla terra (cfr. Foscolo dei Sepolcri).

Il Manzoni chiede la realizzazione della serenità, della pace, di un elemento positivo, qui sulla terra perché non gli basta l'aldilà. Anche da ciò è evidente che il Manzoni sentiva fortemente le passioni.

I promessi sposi

- I Promessi sposi: romanzo storico

- Dalla prima stesura (1821-1823) del fermo e Lucia alla seconda edizione (1840-1842): differenze
- La questione del protagonista
- La visione della vita e il cristianesimo manzoniano
- Perché i Promessi sposi sono un capolavoro: la penetrazione psicologica, lo stile medio, l'ironia, la lingua
- La fortuna del romanzo

La prima stesura non fu mai pubblicata. Il Goethe disse subito che l'opera era grandiosa.

Il Manzoni la imposta come romanzo storico: solo la storia permette di cogliere il Vero.

Capolavoro per l'assoluta coerenza espressiva nonché strutturale della sua visione della vita. Corrisponde ad una esperienza religiosa intima, non ad una ideologia. Il Manzoni era pessimista sulla possibilità di trovare la felicità in terra e sulla possibilità di organizzare coerentemente la propria vita. Approfondendo questa esperienza religiosa vede che l'uomo non è naturalmente cattivo (cfr. il Nibbio quando rapisce Lucia, la vecchia che ha *in nuce* una coscienza religiosa, lo stesso Don Rodrigo) ma ha la possibilità di scegliere il bene e il male e di salvarsi.

La Provvidenza agisce in modo imprevedibile, approfittando anche degli errori degli uomini. Solo due personaggi del romanzo non si salvano: il Conte Attilio e il Griso, l'uno perché superficiale, l'altro perché traditore. L'uomo tuttavia è fragile, per questo Manzoni rimane pessimista. Il Manzoni soffre con gli uomini e contempla gli errori dell'uomo con sereno distacco, a volte con ironia. La società tradisce il cristianesimo. La simpatia del Manzoni va agli umili, agli oppressi e non ai potenti anche se nei primi c'è qualcuno che sbaglia. Il Manzoni verifica la dottrina cristiana con la vita dell'uomo. La società non può migliorare se non c'è in essa il vero spirito cristiano: l'amore e la carità fra gli uomini. Dove c'è l'odio non c'è fraternità: in una società giusta l'amore diventa perdono (cfr. Fra Cristoforo e Renzo). La giustizia sulla terra non può essere realizzata senza incorrere nell'errore della violenza. La vera forza morale dell'uomo è la capacità di umiliarsi e di chiedere perdono (Fra Cristoforo). Nel commiato di Fra Cristoforo a Renzo e Lucia il cappuccino dice che si deve perdonare sempre, non rassegnarsi, il colpevole non si deve odiare: non si deve odiare nessuno, questa è la sostanza del messaggio di Manzoni.

Manzoni non è un clericale: spesso è spietato nei confronti del clero quando inchioda ciascuno alle proprie responsabilità (cfr. il dialogo tra il Cardinale Federigo e Don Abbondio). Questo messaggio pone l'amore al centro di tutto: la conclusione è: amare e pregare; con l'accostarsi a Dio l'uomo ottiene la forza di amare.

Il cristianesimo manzoniano ha molte facce: non si limita all'asse orizzontale della croce e neppure a quello verticale, ma li abbraccia entrambi.

La conclusione del romanzo viene definita dal critico Barberi Squarotti "lieto fine senza idillio" (v. fotocopia) per rendere ragione della problematicità del cristianesimo manzoniano (la fede non offre scorciatoie né soluzioni facili e non elimina i problemi e le difficoltà della vita...).

Ci sono tre conclusioni al romanzo:

1. il messaggio di Fra Cristoforo ai promessi sposi
2. la conclusione dell'anonimo
3. il "sugo di tutta la storia" nelle ultime righe del romanzo.

Si trovano rispettivamente:

1. Cap. XXXVI (r. 490): perdonare sempre, tutti

2. Cap. XXXVIII (r. 443): far bene più che star bene (cristianesimo attivo)
3. Cap. XXXVIII (r. 490): la fiducia in Dio rende i mali utili per una vita migliore

A proposito del realismo manzoniano

“Misura tra ideale e reale” (De Sanctis).

E' quindi un realismo solo apparente, infatti Renzo e Lucia e tutti gli altri personaggi non parlano in brianzolo ma in fiorentino!

LA QUESTIONE DELLA LINGUA

Riguarda il problema della lingua scritta, letteraria, in un paese con una cultura unificata. Si pone ai tempi di Dante perché trattò temi importanti in volgare e non in latino. Nel *De vulgari eloquentia* propone il volgare illustre: di fatto Dante usa una lingua viva, il fiorentino.

Rinasce alla fine del '400, inizio del '500 con il Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (1525); egli propone il fiorentino e si impone perché anche altri avevano maturato la stessa idea. Proponeva il fiorentino del '300: Boccaccio per la prosa e Petrarca per la poesia.

Nella seconda metà del '700 viene riproposta dagli Illuministi del Caffè.

I Puristi volevano eliminare i gallicismi perché non sopportavano le influenze straniere: in questo sta il significato politico della cd. Questione della lingua.

Il contributo di Manzoni: la lingua dei promessi sposi come modello di lingua nazionale.

Cfr. *Nuova secondaria*- scheda sulla questione della lingua

LA LETTERATURA RISORGIMENTALE (dal 1848 al 1861)

1. Scrittori storico-politici: Mazzini (la tempesta del dubbio), Gioberti, Carlo Pisacane (cfr. la lirica di Luigi Mercantini *La spigolatrice di Sapri*)
2. Memorialisti: Settembrini, **Pellico**, Giuseppe Cesare Abba (Da Quarto al Voltorno: la battaglia di Calatafimi)
3. Romanzo:
 - a. storico: D'Azeglio, Grossi, Guerrazzi
 - b. psicologico-sociale: Ippolito Nievo (*Memorie di un italiano: la pisana, la cucina del castello, Carlino scopre il mare*); *Fede e bellezza*, di Nicolò Tommaseo è il primo romanzo psicologico
4. Poesia dialettale: Porta, Belli, Giusti (scrive in lingua ma è accomunato a questi scrittori per l'intonazione)

- Sono più “gonfi” del Manzoni
- La loro prosa è influenzata dal Manzoni (ha un tono parlato) o dal Foscolo (sa di letterario con qualche elemento oratorio).

E' un periodo caratterizzato dalla militanza politica.

Poesia popolare e patriottica: Berchet e Mameli (cfr. il testo del famoso inno nazionale “Fratelli d'Italia” musicato dal maestro Michele Novaro)

Silvio Pellico (Saluzzo 1789- Torino 1854)

Dopo aver studiato a Pinerolo ed a Torino, andò a Lione per fare pratica nel settore commerciale; rientrato in Italia nel 1809, si stabilì a Milano. Qui conobbe il Monti ed il Foscolo e qui cominciò a scrivere, all'incirca dal 1812, specialmente per il teatro, ideando

tragedie formalmente ancora classiche, ma già romantiche da un punto di vista contenutistico.

Nel 1815 fu rappresentata la sua tragedia Francesca da Rimini, in cui l'episodio dantesco venne interpretato alla luce delle forti influenze romantiche e risorgimentali con le quali Silvio Pellico era entrato in contatto nella città lombarda; sempre a Milano fu per qualche tempo direttore del Conciliatore.

Fu proprio a causa del suo profondo afflato patriottico che nel '20 venne arrestato con l'accusa di carboneria: condannato a morte, la sentenza fu commutata in 15 anni di carcere duro, da scontare nella fortezza di Spielberg, in Moravia. Nel 1830 arrivò anticipatamente la grazia imperiale e, tornato in Italia, lo scrittore scelse Torino, si ritirò completamente dalla politica attiva e si estraniò dai circoli letterari, vivendo grazie ad un posto di bibliotecario presso la marchesa di Barolo.

Ad ogni modo non dimenticò l'esperienza carceraria, un evento che divenne il soggetto dell'opera memorialistica Le mie prigioni, del 1832. Nello scritto, il più conosciuto dell'autore, si narrano l'arresto, la vita nel carcere e la liberazione dello stesso Pellico, che volle però porre l'accento (in stile manzoniano) sul percorso spirituale legato alla vicenda, i cui effetti furono la riscoperta della fede ed una rassegnata indulgenza verso l'esistenza e verso gli esseri umani. Tanto in carcere quanto dopo la liberazione compose diverse tragedie (Ester d'Engaddi, Iginia d'Asti, Gismonda, Erodiade, Tommaso Moro), delle cantiche (Tancredi, Morte di Dante) e varie liriche.

Note biografiche a cura di Maria Agostinelli

CAPO LVIII

Acerbissima cosa, dopo aver già detto addio a tanti oggetti, quando non si è più che in due amici, egualmente sventurati, ah sì! acerbissima cosa il dividersi! Maroncelli nel lasciarmi vedeammi infermo, e compiangeva in me un uomo ch'ei probabilmente non vedrebbe mai più: io compiangeva in lui un fiore splendido di salute, rapito forse per sempre alla luce vitale del sole. E quel fiore infatti oh come appassì! Rivide un giorno la luce, ma oh in quale stato!

Allorché mi trovai solo in quell'orrido antro, e intesi serrarsi i catenacci, e distinsi, al barlume che discendeva da alto finestrucolo, il nudo pancone datomi per letto, ed una enorme catena al muro, m'assisi fremente su quel letto, e, presa quella catena, ne misurai la lunghezza, pensando fosse destinata per me.

Mezz'ora dappoi, ecco stridere le chiavi; la porta s'apre: il capocarceriere mi portava una brocca d'acqua.

"Questo è per bere;" disse con voce burbera "e domattina porterò la pagnotta."

"Grazie, buon uomo."

"Non sono buono" riprese.

"Peggio per voi" gli dissi sdegnato. "E questa catena," soggiunsi "è forse per me?"

"Sì, signore, se mai ella non fosse quieta, se infuriasse, se dicesse insolenze. Ma se sarà ragionevole, non le porremo altro che una catena a' piedi. Il fabbro la sta apparecchiando."

Ei passeggiava lentamente su e giù, agitando quel villano mazzo di grosse chiavi, ed io con occhio irato mirava la sua gigantesca, magra, vecchia persona; e, ad onta de' lineamenti non volgari del suo volto, tutto in lui mi sembrava l'espressione odiosissima d'un brutale rigore!

Oh come gli uomini sono ingiusti, giudicando dall'apparenza e secondo le loro superbe prevenzioni! Colui ch'io m'immaginava agitasse allegramente le chiavi per farmi sentire la sua trista podestà, colui ch'io riputava impudente per lunga consuetudine d'incrudelire, volgea pensieri di compassione, e certamente non parlava a quel modo, con accento burbero, se non per nascondere questo sentimento Avrebbe voluto nascondere, a fine di non parer debole e per timore ch'io ne fossi indegno; ma nello stesso tempo, supponendo che forse io era più infelice che iniquo, avrebbe desiderato di palesarmelo.

Noiato della sua presenza, e più della sua aria da padrone, stimai opportuno d'umiliarlo, dicendogli imperiosamente, quasi a servitore: "Datemi da bere."

Ei mi guardò, e pareva significare: "Arrogante! qui bisogna divezzarsi dal comandare".

Ma tacque, chinò la sua lunga schiena, prese in terra la brocca, e me la porse. M'avvidi, pigliandola, ch'ei tremava, e attribuendo quel tremito alla sua vecchiezza, un misto di pietà e di reverenza temperò il mio orgoglio.

"Quanti anni avete?" gli dissi con voce amorevole.

"Settantaquattro, signore: ho già veduto molte sventure e mie ed altrui."

Questo cenno sulle sventure sue ed altrui fu accompagnato da nuovo tremito nell'atto ch'ei ripigliava la brocca; e dubitai fosse effetto, non della sola età, ma d'un certo nobile perturbamento.

Siffatto dubbio cancellò dall'anima mia l'odio che il suo primo aspetto m'aveva impresso.

"Come vi chiamate?" gli dissi.

"La fortuna, signore, si burlò di me, dandomi il nome d'un grand'uomo. Mi chiamo Schiller."

Indi in poche parole mi narrò qual fosse il suo paese, quale l'origine, quali le guerre vedute e le ferite riportate.

Era svizzero, di famiglia contadina: avea militato contro a' Turchi sotto il general Laudon a' tempi di Maria Teresa e di Giuseppe II, indi in tutte le guerre dell'Austria contro alla Francia, sino alla caduta di Napoleone.

CAPO LIX

Quando d'un uomo che giudicammo dapprima cattivo, concepiamo migliore opinione,

allora, badando al suo viso, alla sua voce, a' suoi modi, ci pare di scoprire evidenti segni d'onestà. È questa scoperta una realtà? lo la sospetto illusione. Questo stesso viso, quella stessa voce, quegli stessi modi ci pareano, poc'anzi, evidenti segni di bricconeria. S'è mutato il nostro giudizio sulle qualità morali, e tosto mutano le conclusioni della nostra scienza fisionomica. Quante facce veneriamo perché sappiamo che appartennero a valentuomini, le quali non ci sembrerebbero punto atte ad ispirare venerazione se fossero appartenute ad altri mortali! E così viceversa. Ho riso una volta d'una signora che vedendo un'immagine di Catilina, e confondendolo con Collatino, sognava di

scorgervi il sublime dolore di Collatino per la morte di Lucrezia. Eppure siffatte illusioni sono comuni.

Non già che non vi sieno facce di buoni le quali portano benissimo impresso il carattere di bontà, e non vi sieno facce di ribaldi che portano benissimo impresso quello di ribalderia; ma sostengo che molte havvene di dubbia espressione.

Insomma, entratomi alquanto in grazia il vecchio Schiller, lo guardai più attentamente di prima, e non mi dispiacque più. A dir vero, nel suo favellare, in mezzo a certa rozzezza, eranvi anche tratti d'anima gentile.

"Caporale qual sono," diceva egli "m'è toccato per luogo di riposo il tristo ufficio di

carceriere: e Dio sa, se non mi costa assai più rincrescimento che il rischiare la vita in battaglia!"

Mi pentii di avergli dimandato con alterigia da bere.

"Mio caro Schiller" gli dissi, stringendogli la mano "voi lo negate indarno, io conosco che siete buono, e poiché sono caduto in quest'avversità, ringrazio il Cielo di avermi dato voi per guardiano."

Egli ascoltò le mie parole, scosse il capo, indi rispose, fregandosi la fronte, come uomo che ha un pensiero molesto:

"Io sono cattivo, o signore; mi fecero prestare un giuramento, a cui non mancherò mai. Sono obbligato a trattare tutti i prigionieri senza riguardo alla loro condizione, senza indulgenza, senza concessione d'abusi, e tanto più i prigionieri di Stato. L'Imperatore sa quello che fa; io debbo obbedirgli."

"Voi siete un brav'uomo, ed io rispetterò ciò che riputate debito di coscienza. Chi opera per sincera coscienza può errare, ma è puro innanzi a Dio."

"Povero signore! abbia pazienza, e mi compatisca. Sarò ferreo ne' miei doveri, ma il cuore... il cuore è pieno di rammarico di non poter sollevare gl'infelici. Questa è la cosa ch'io volea dirle."

Ambi eravamo commossi. Mi supplicò d'essere quieto, di non andare in furore, come fanno spesso i condannati, di non costringerlo a trattarmi duramente.

Prese poscia un accento ruvido, quasi per celarmi una parte della sua pietà, e disse:

"Or bisogna ch'io me ne vada."

Poi tornò indietro, chiedendomi da quanto tempo io tossissi così miseramente com'io faceva, e scagliò una grossa maledizione contro il medico, perché non veniva in quella sera stessa a visitarmi.

"Ella ha una febbre da cavallo" soggiunse "io me ne intendo. Avrebbe d'uopo almeno d'un pagliericcio, ma finché il medico non l'ha ordinato, non possiamo darglielo."

Uscì, richiuse la porta, ed io mi sdraiai sulle dure tavole, febbricitante sì, e con forte dolore di petto, ma meno fremente, meno nemico degli uomini, meno lontano da Dio.

Da: Le mie prigioni, A c. di Angelo Jacomuzzi, Mondadori, Milano 1986

IL SECONDO ROMANTICISMO

Dopo il 1848 siamo nel cd. "Secondo romanticismo".

Dopo il fallimento delle rivoluzioni liberali in Europa e in Italia e l'esito infelice della nostra Prima Guerra d'Indipendenza, la coscienza patriottica, che aveva alimentato quasi tutta la produzione letteraria con la forza dei suoi ideali e l'esuberanza dei suoi slanci eroici, appariva ormai tramortita.

Questa condizione di sconfitta e di impotenza segnò fatalmente la produzione poetica che va all'incirca dal '48 al '75 e determinò la crisi del *romanticismo*: alla fiera passione succede un languido sentimentalismo, agli accenti d'ira un pianto sommesso, alle grandi illusioni sui destini della patria la squallida considerazione dell'angusto quotidiano. La poesia perde il nerbo e si compiace di versare lacrime su piccoli amori infranti, su insignificanti tradimenti.

In tanta miseria, due sole voci sembrano distinguersi dalla massa dei poeti di quegli anni, perché almeno furono più sinceri nell'esprimere tutta la tristezza del loro mondo morale ormai alla deriva: quelle di **Giovanni Prati** ed **Aleardo Aleardi**.

Il Prati (1814-1884), divenuto famoso per il romanzo in versi "**Edmenegarda**", in cui si narra di una giovane donna che abbandona marito e figli per seguire l'amante e poi si pente; nell'*Edmenegarda* affiorano interessi per il Realismo che in seguito rappresenterà una nuova esigenza poetica (al Realismo seguirà poi il Verismo).

Compose molte raccolte di liriche, fra le quali segnaliamo "*Psiche*" ed "*Iside*". Ecco di seguito due liriche del Prati, *Mamma* e *Incantesimo*:

Mamma³

Mamma,
Or passeggi solinga.

Ti veggo, o madre; per i conscii lochi
dove teco scherzava io fanciulletto
or passeggi solinga, e il caro aspetto
del tuo lontano lacrimando invochi.

Parmi d'udire i tuoi gemiti fiochi
quando mesta riguardi il vacuo letto,
e tuo figlio mancar vedi al banchetto,
e il cerchi indarno ai consueti giochi.

Sì, vederti mi par, parmi d'udirti
povera madre! e rimaner lontano,
tal rimorso è per me ch'io non so dirti.

Conosco il fallo e m'addoloro e piango!
Ahi! Com'è questo cor misero e strano!
Conosco il fallo, eppur lontan rimango.

Incantesimo

La maga entro l'arena
girò, cantando, l'orma:
con frasca di vermena
mi ha tocco in sull'occipite,

³ Cfr. la lirica sullo stesso tema di Giuseppe Ungaretti, *La madre* (1930) a p. 68

ed io mi veggio appena in questa forma.

Sì picciolo mi fei
per arte della maga,
che in verità potrei
nuotar sopra diàfane
ali di scarabei per l'aura vaga.

O fili d'erba, io provo
un'allegria superba
d'esser altrui sì novo,
sì strano a me. Deh fatemi,
fatemi un po' di covo, o fili d'erba.

Minuscola formica
o ruchetta d'argento
sarà mia dolce amica
nell'odoroso e picciolo
nido che il sol nutrica e sfiora il vento.

E della curva luna
al freddo raggio, quando
nella selvetta bruna
le mille frasche armoniche
si vanno ad una ad una addormentando;

e dentro gli arboscelli
si smorza la confusa
canzon de' filunguelli,
e sotto i muschi e l'eriche
l'anima dei ruscelli in sonno è chiusa;

noi, cinta in bianca veste
la piccioletta fata
vedrem dalla foresta
venir nei verdi ombracoli,
di bianchi fior la testa incoronata.

E dormirem congiunti
sotto l'erbetta molle;
mentre alla luna i punti
toglie l'attento astrologo,
e danzano i defunti in cima al colle.

I magi d'Asia han detto
che quanto il corpo è meno,
più vasto è l'intelletto,
e il mondo degli spiriti
gli raggia più perfetto e più sereno.

Infatti, io sento l'onde
cantar di là dal mare,

odo stormir le fronde
 di là dal bosco; e un transito
 d'anime vagabonde il ciel mi pare.

Da un calamo di veccia
 qua un satirin germoglia,
 da un pruno, o mo' di freccia,
 la sbalza un'amadriade
 è in parto ogni corteccia ed ogni foglia.

Lampane graziose
 giran la verde stanza:
 e, strani amanti e spose,
 i gnomi e le mandragore
 coi gigli e con le rose escono in danza.

Del mondo ameno e tetro
 com'è che ai sensi tardi
 mi piove il raggio e il metro?
 E né cornetta acustica
 mi soccorre né vetro orecchi e sguardi?

Com'è che le mie colpe
 non anco all'olmo e al pino
 latra la iniqua volpe?
 Né il truculento martoro
 mi succhiella le polpe a mattutino?

Sono un granel di pepe
 non visto: ecco il mistero.
 L'erba sul crin mi repe,
 ed è minor che lucciola
 nell'ombra d'una siepe il mio pensiero.

Oh fata bianca, come
 un nevicato ramo,
 dagli occhi e dalle chiome
 più bruni della tenebra,
 e dal soave nome in che io ti chiamo.

Oh Azzarelina! in pegno
 dell'amor mio, ricevi
 questo morente ingegno,
 tu che puoi far continovi
 nel tuo magico regno i miei dì brevi.

L'erbetta ov'io m'ascondo
 so che è incanata anch'ella;
 né vampa o furibondo
 refolo o gel mortifica
 lo smeraldo giocando in che è sì bella.

So che, d'amor rapita,
 in un perpetuo ballo
 mi puoi mutar la vita
 o su fra gli astri, o in nitide
 case di margherita e di corallo.

sien acque, o stelle, o venti,
 ove abitar degg'io,
 per primo don m'assenti
 il bacio tuo: per ultimo,
 dei rissosi viventi il pieno oblio.

Ascolta, Azzarelina:
 la scienza è dolore,
 la speranza è ruina
 la gloria è roseo nugolo,
 la bellezza è divina ombra d'un fiore.

Così la vita è un forte
 licor che ebbri ci rende,
 un sonno alto è la morte
 e il mondo un gran Fantasima
 che danza con la Sorte e il fine attende.

Vieni ed amiam. L'aurora
 non spunta ancor; gli steli
 ancor son curvi; ancora
 il focherel di Venere
 malinconico infiora i glauchi cieli.

Vieni ed amiam. Chi vive,
 naturalmente guada
 alle tenarie rive:
 ma chi è prigion nel circolo
 che la tua man descrive a ciò non bada.

L'Alfieri (1713-1789) cantò non solo l'amore per la donna, ma anche quello per la patria, ma senza profondità di sentimento, tanto che egli stesso, da vecchio, avvertì la povertà della sua poesia e confidò: «*E' un gran dolore quello d'aver lavorato tanti anni e dover poi confessare a se stesso di non aver fatto nulla che valga*». Di lui ricordiamo il poemetto "**Monte Circeo**" ed il carme "*Le città marinare e commercianti*", con cui esalta l'intraprendenza delle repubbliche marinare di Venezia, Amalfi, Genova, Pisa.

(a c. di Luigi del Bellis)

Prati e Alfieri: poeti accomunati dall'elemento sentimentale, languido e fiacco, definito dal De Sanctis "Arcadia romantica".

La Scapigliatura milanese rappresenta il cd. "**Terzo romanticismo**": ha caratteri tipici del Realismo e del Decadentismo insieme (v.)

Poetica del Verismo: Verga e Capuana
 } v.

Manifesti del Verismo
Rapporti con il Naturalismo francese

Francesco De Sanctis (1817-1883)

Francesco De Sanctis nacque a Morra Irpino, in provincia di Avellino, nel 1817. Studiò a Napoli, prima nella scuola di lettere dello zio Carlo e poi presso il purista napoletano Basilio Puoti, del quale divenne in seguito collaboratore.

Fu proprio il Puoti che nel '39 gli affidò la direzione di un istituto privato, un'esperienza che permise al De Sanctis di perfezionare le sue tecniche didattiche e di staccarsi sempre più dal purismo del suo maestro.

Nel '48 prese parte ai moti insurrezionali insieme ad alcuni suoi discepoli: in seguito a questa sua iniziativa fu sospeso dall'insegnamento e, dal '50 al '53, venne incarcerato. Costretto ad andarsene da Napoli, si trasferì a Torino, dove riprese ad insegnare e dove compose i suoi primi saggi. Nel '56 ottenne una cattedra di letteratura italiana presso il Politecnico di Zurigo.

Nel '60 l'Italia meridionale venne liberata e Francesco De Sanctis poté tornare in patria. Nel corso degli anni seguenti la sua attività culturale fu sempre fusa o affiancata a quella politica: divenne governatore di Avellino, riformatore dell'Università di Napoli, Ministro della Pubblica Istruzione per diverse legislature ed infine professore di letteratura comparata all'Università di Napoli.

Morì nella sua città natale nel 1883.

Della sua vita De Sanctis disse che ebbe sempre due risvolti, non distinguibili l'uno dall'altro: quello letterario e quello politico; per questo motivo tutti i suoi scritti, anche quelli di critica più strettamente letteraria, vanno letti nell'ottica del suo profondo impegno politico.

(Note biografiche a cura di Maria Agostinelli)

Meridionale, studiò a Napoli, centro molto importante per la cultura italiana (v. Boccaccio, Metastasio, Vico). Si riallaccia all'estetica vichiana. Conosce bene la letteratura e la filosofia tedesca, è seguace della dottrina di Hegel. Ha quindi una formazione europea.

Ministro dell'istruzione, deputato, giornalista, professore e critico militante: realizza il "credo romantico" secondo cui il letterato deve partecipare attivamente alla vita politica.

E' un uomo della sinistra moderata.

Elabora l'Estetica della forma, opera nella quale si preoccupa di scoprire dove nasce l'opera d'arte. La poesia è sintesi a priori di forma e contenuto; il contenuto in sé non è nulla ma se si riflette nell'animo del poeta si attua anche dal punto di vista formale. La forma però non è un vestito, un involucro esterno, ma il contenuto stesso.

L'arte è qualcosa di vitale, un processo interiore. Chiarire l'essenza individuale di un'opera (che è romantico) questo è lo scopo dell'Estetica della forma.

Le opere d'arte sono espressione di una società perché l'artista vive in un preciso momento storico; il legame artista-società è fondamentale perché la società dia frutti validi sia in campo letterario che politico. Vede la storia della cultura italiana attraverso la sua letteratura.

Ad es. nell'età comunale l'artista era in perfetta osmosi con la società (cfr. Dante); nel Rinascimento questo legame viene meno e si rinsalderà solo nel Settecento, cioè con l'Illuminismo.

La sua è una storia della critica a tesi e degli autori vengono accentuati solo alcuni caratteri.

Dapprima fu ignorato se non disprezzato, fino alla fine dell'Ottocento. Scriveva in un linguaggio parlato, confidenziale nel periodo del trionfo della Destra Storica questo linguaggio non poteva essere apprezzato. Viene rivalutato da Croce che però lascia in ombra il discorso sociale (il rapporto tra intellettuale e società) e vede l'artista individualmente. Gramsci invece riprenderà da De Sanctis proprio questo legame tra artista e società.

Croce diceva che l'arte è sintesi a priori di intuizione ed espressione.

N.B. Leggere due passi del De Sanctis su Leopardi e su Manzoni

LA SCAPIGLIATURA

Gruppo di letterati, scrittori, musicisti e scultori che si esprime dal 1860 al 1870 ca. senza riconoscersi tuttavia in una poetica comune e senza produrre opere particolarmente profonde e valide.

Esprime un sentimento di rottura con la società borghese con tendenze anarcoidi. Nessuno dei suoi rappresentanti ha però una personalità di spicco.

Cercavano di realizzare una simbiosi tra arte e vita, contestando le convenzioni borghesi.

Esprime una profonda esigenza di rinnovamento dell'espressione sia in poesia che in prosa.

Muiono tutti giovani a causa delle loro follie: erano stravaganti e spesso anche gratuitamente.

La Scapigliatura nasce a Milano, proprio dove stava nascendo la borghesia industriale.

Riprende movimenti stranieri come ad es. la Bohème, sinonimo di Scapigliatura come sostiene l'Arrighi riferendosi ai movimenti parigini del 1830 e 1840.

Si nota tuttavia un certo provincialismo, visto che da noi il movimento si manifesta più tardi rispetto alla Francia.

Alcuni lo definiscono "Terzo romanticismo" perché è l'unico movimento che si riallaccia ai caratteri del Romanticismo nordico, ricercando l'esagerato, il demoniaco, l'orrido.

A ciò va aggiunto un desiderio di rinnovamento sociale che però si esprime in modo mediocre e confuso.

Verga conosce gli Scapigliati e da essi accoglie la lezione sul *Realismo*⁴.

Solo per ragioni pratiche distinguiamo *Realismo* da *Decadentismo* (espressione dell'exasperazione del soggettivismo romantico). In realtà questi movimenti convivono e si intrecciano tra loro.

- Es. Baudelaire con *Les fleurs du mal* (1857) è decadente
- Flaubert con *La Madame Bovary* (1857) è naturalista/realista

Gli Scapigliati sono espressione tanto del *Realismo* che del *Decadentismo*.

In loro c'è un realismo esasperato anche nell'espressione e nell'attenzione alla vita sociale dei meno abbienti.

⁴ Si distingue il *Realismo romantico* dal *Realismo positivista*: il primo è caratterizzato da una visione religiosa e idealistica della vita (cfr. il ruolo della Provvidenza ne *I promessi sposi*), il secondo da una materialistica e scienziata.

Sono anche decadenti perché individualisti esasperati, confondevano la vita con l'arte ed esasperavano il momento soggettivo dell'arte.

Tra i maggiori protagonisti di quella stagione, si ricordano in campo letterario Cletto Arrighi (pseudonimo di Carlo Righetti), Vittorio Imbriani, Giovanni Camerana, Iginio Ugo Tarchetti, Arrigo Boito ed Emilio Praga; in campo artistico lo scultore Giuseppe Grandi e i pittori Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi, Daniele Ranzoni; in campo musicale lo stesso Boito (che fu compositore e librettista), Franco Faccio, Alfredo Catalani e Amilcare Ponchielli. Anche il grande compositore Giacomo Puccini mosse i suoi primi passi all'interno del mondo della Scapigliatura.

Quando nel 1881 Verga scrive *I Malavoglia* non è apprezzato e capito perché il Realismo è già passato per lasciar posto al Decadentismo.

Cfr. il successo di Fogazzaro con *Malombra*, opera contemporanea di gusto decadente. Il Decadentismo in Italia, fino alle scuole del '900, non ha coscienza di sé, non ha una poetica precisa ma solo esprime atteggiamenti nuovi.

TRA NATURALISMO E VERISMO

Fa da sfondo ad entrambi la cultura positivista di metà Ottocento.

Naturalismo: in Francia

- Esponenti: Zola, Flaubert, De Maupassant
- Sforzo teorico e sistematico; c'è un "manifesto": *Le roman expérimental*, E. Zola, 1880

Verismo: in Italia

- Esponenti: Capuana, Verga, De Roberto
- Meno sistematico; manca un vero e proprio "manifesto"

Caratteri comuni

- abbandono dell'ispirazione sentimentale per un romanzo-documento, attento alla realtà
- analisi oggettiva delle vicende umane e sociali considerate in maniera deterministica, con freddezza clinica
- la scrittura come strumento di indagine della realtà
- la società è caratterizzata da violenza, povertà, alcolismo, degrado: tutti tratti distintivi del popolo
- impersonalità dell'arte ed eclissi dell'autore: l'opera d'arte fatta da sé, lo scrittore rinuncia ad ogni giudizio (è un puro scrivano, un osservatore esterno)
- scrittura ciclica (cicli di romanzi legati da un filo conduttore: cfr. il ciclo de *I Rougon-Macquart* in Zola e il ciclo de *I vinti* in Verga)
- lingua trasparente, attenta agli usi linguistici delle classi inferiori

Il Verismo rispetto al Naturalismo francese **si differenzia** nei seguenti aspetti:

- sforzo teorico meno sistematico
- pessimismo e diffidenza verso la civiltà e il progresso che avanzano (fatalismo)
- ambientazione contadina (non cittadina)
- dialettalità interna
- rifiuto del determinismo

Luigi Capuana (1839-1915)

Luigi Capuana nacque nel 1839 a Mineo, in Sicilia. Studente di Legge a Catania dal 1857, cominciò ben presto ad interessarsi alla letteratura e in special modo alla poesia popolare, seguendo la sensibilità romantica, allora dominante.

Nel '63 tornò a Mineo, dove compose dei drammi, sempre d'ispirazione romantica, poi rappresentati da una compagnia d'attori filodrammatici.

L'anno seguente si stabilì a Firenze che, in quanto capitale d'Italia, accoglieva l'élite culturale del paese: qui il Capuana conobbe il Prati, l'Alfieri e cominciò ad interessarsi all'opera di Balzac e di altri romanzieri francesi.

Proprio a Firenze iniziò la carriera di critico scrivendo recensioni teatrali per *La Nazione*, grazie alle quali si fece notare per l'acutezza e la spregiudicatezza dei giudizi. Fu in questo periodo, inoltre, che s'avvicinò al pensiero di Hegel e studiò le opere del De Sanctis, cominciando così a definire quelle che in seguito sarebbero state le basi teoriche del Verismo. Tornato a Mineo nel 1869 in qualità di ispettore scolastico, ne divenne sindaco e vi intrecciò una relazione con una popolana, dalla quale ebbe dei figli in seguito abbandonati.

Nel '77 si trasferì a Milano e qui, nel '79, diede alle stampe il primo romanzo verista, *Giacinta*, che all'uscita scatenò una ridda di polemiche e di attacchi di ordine sia morale, sia stilistico. Molto successo ebbero invece le varie raccolte di fiabe per bambini, nelle quali trovava posto il suo vivissimo interesse per il folklore, incoraggiato anche dall'incontro col grande demologo Pitré, più volte introdotto nei racconti sotto le spoglie del Mago Tre Pi.

Nell'80-82 uscirono i suoi *Studi sulla letteratura contemporanea* e, all'incirca nello stesso periodo, mise in atto, nel romanzo *Scurpiddu*, il criterio verista dell'attenta descrizione psicologica dei personaggi in relazione all'ambiente.

Nell'85, a Milano, uscì la seconda edizione di *Giacinta* e la sua fama di teorico e critico cominciò ad allargarsi tanto che, nel 1902, gli fu assegnata la cattedra di lessicografia e di stilistica all'Università di Catania. Di questi anni sono i volumi di critica *Per l'arte*, *Libri e teatro*, *Gli ismi contemporanei* e i romanzi *Profumo*, *La sfinge*, *Il marchese di Roccaverdina*.

Morì nel 1915.

(Note biografiche a cura di Maria Agostinelli)

L'opera deve avere le seguenti caratteristiche:

- documento umano
- procedimento scientifico nell'analisi dei personaggi
- linguaggio adeguato ai personaggi
- carattere regionalista

Giovanni Verga (Catania 1840-1922)

Tradizionalmente si distingue un Verga *pre-verista* e Verga *verista*, un Verga *mondano* e un Verga *siciliano*.

Ma la questione è complessa e difficile da sciogliere in quanto la carriera di Verga scrittore ha in realtà qualcosa di enigmatico e di sfuggente (cfr. l'immagine di Verga erma bifronte).

Cfr. l'osservazione di Gianfranco Contini:

“La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio (1880-1889 n.d.r.), e quanto precede o segue è letteratura mediocre

quando non bassa, senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo; anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio".⁵

Per capire la difficile convivenza tra un Verga maggiore e un Verga minore risulta più proficua, rispetto a questa diagnosi del Contini, la proposta di Giacomo Debenedetti di introdurre la distinzione tra *volontà* e *necessità* di scrivere che procedono in parallelo fino alla fine della carriera verghiana: da una parte il *produttore di romanzi* alla conquista del successo, costretto a pagare il suo tributo alla fiorente industria del romanzo; dall'altra lo scrittore che persegue con tenacia il proprio ideale di *arte dell'avvenire*.⁶

I contemporanei dicevano che Verga scriveva male, perciò fu ignorato non solo dal pubblico ma anche dai critici.

Non aveva alle spalle i classici ma gli scrittori francesi.

Il Croce lo riscopre nel 1903 e chiarisce ciò che Verga e gli altri veristi volevano: cioè il rimanere nell'impersonalità come se il romanzo si fosse fatto da sé.

Nel 1919 Luigi Russo pubblica un famoso saggio su Verga.

La valorizzazione definitiva di Verga avviene dopo la seconda guerra mondiale.

Cfr. la felice intuizione di Massimo Bontempelli, il quale, nel 1940, scrive che Verga apre "in pieno le porte del Novecento, vent'anni prima che D'Annunzio finisse di chiudere quelle dell'Ottocento".⁷

Dal Verga dei *Malavoglia* deriva quell'idea di Sicilia come metafora del male di vivere, dal Verga del *Mastro Don Gesualdo* prende inizio quella direttrice, insieme realistica e storica, della narrativa siciliana che va dai *Viceré* di De Roberto (1894), ai *Vecchi e i Giovani* di Pirandello (1913), al *Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa, al *Giorno della civetta* (1961) di Leonardo Sciascia, al *Conversazione in Sicilia* (1941) di Vittorini.

Opere principali

- Gli esordi: *I carbonari della montagna* (1860?)
- I romanzi mondani: *Una peccatrice* (1866), *Storia di una capinera* (1871)
- *Eva* (1873), *Tigre reale* (1874), *Eros* (1875)
- L'esordio verista: *Nedda* (1874)
- *Vita dei campi* (1880) (8 novelle dove prevalgono le passioni)
- I *Malavoglia* (1881): il suo capolavoro indiscusso; faceva parte di un ciclo, il *ciclo dei vinti*-inizialmente intitolato *La marea*- costituito da cinque romanzi dei quali escono solo i primi due e viene iniziato il terzo, degli ultimi due rimangono solo i titoli e una brevissima indicazione sul contenuto; I *Malavoglia*, *Mastro Don Gesualdo*; *La Duchessa de Leyra*; *l'Onorevole Scipioni*; *L'uomo di lusso*
- *Novelle rusticane* (1883) (V. *La roba*)
- *La cavalleria rusticana* (1884); musicato nel 1890 da Pietro Mascagni
- *Dal tuo al mio* (1903)

Il ciclo de I vinti ovvero "alla ricerca del meglio"⁸

⁵ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, p. 141

⁶ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 49-86

⁷ M. Bontempelli, *Verga*, Milano Bompiani, 1964

TITOLO	CONDIZIONI SOCIALI	MOTIVAZIONI	BISOGNO	PUBBLICAZIONE
I Malavoglia	Famiglia di umili condizioni	<ul style="list-style-type: none"> • Vaga bramosia dell'ignoto • Lotta per i bisogni materiali • Meccanismo delle passioni più semplice 	Benessere materiale	1881
Mastro don Gesualdo	muratore arricchito	Avidità di ricchezze	Avere, accumulare	1888
La Duchessa de Leyra	Isabella, figlia di mastro Don Gesualdo	Vanità aristocratica	Apparire	solo il 1° cap. 1922 (postumo)
L'Onorevole Scipioni	figlio di Isabella e di un poetastro	Ambizione	Potere	no
L'uomo di lusso	?	Tutte le bramosie precedenti		no

Cfr. la prefazione a *I Malavoglia*, Milano 19 gennaio 1881:

Questo racconto è lo studio sincero e passionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei Malavoglia non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, Mastro don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa de Leyra; e ambizione nell'Onorevole Scipioni, per arrivare all'Uomo di lusso, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente

⁸ Cfr. l'analoga espressione –ma sullo sfondo di una concezione ben diversa della vita– presente nella conclusione dell'Anonimo ne *I promessi sposi*, Cap. XXXVIII: *si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio.*

nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la produzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguandosi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada quest'immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo **come**⁹ ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi intorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, **ai vinti** che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte classi - all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge - all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori

⁹ Cfr. l'aneddoto, raccontato da Sciascia, di una vecchia narratrice di fiabe e racconti popolari che disse una volta al poeta e folklorista siciliano Vann'Antò: "Lu cuntù è nenti, tuttu sta **comu** si porta" (il racconto è niente, tutto sta nel modo di raccontare). Potrebbe essere questo il motto della narrativa verghiana (e della narratologia contemporanea. Attilio Cannella, *Introduzione a: Giovanni Verga, Novelle*, Principato, 1986

del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

La potenza con cui Verga esprime il suo mondo, l'originalità con cui vede la vita e il suo linguaggio ("le parole cagliano e diventano cose" diceva Capuana) sono i tratti fondamentali della sua grandezza.

Verga ha sete di verità, non meno del Manzoni. Verga vive in un ambiente mondano, ha uno stretto legame con la sua terra e manifesta un profondo fatalismo, un senso di immobilità e non di dinamismo (differenza con la cultura settentrionale).

Vede la falsità, la vacuità, l'artificio e l'ipocrisia del mondo borghese: se voleva esprimere la vita nella sua verità doveva lasciar da parte quel tipo di società e tornare al mondo della sua giovinezza, alla gente che conosceva e che comincia a riprendere da lontano.

Dapprima c'è un certo distacco, senza però cadere nell'idilliaco cioè nella contemplazione di un mondo perduto di pace e di semplicità primitiva.

Verga voleva cogliere la vita nella sua immediatezza e nella sua semplicità ma quanta tristezza!

Egli non si abbandona alla contestazione socio-politica ma sente il problema dell'infelicità dell'uomo a livello esistenziale.

Vede la vita con grande tragicità e profondo fatalismo, tipica della sua personalità e del suo ambiente d'origine.

Profonda onestà, valori arcaici della vita, grande religiosità.

Il Verga fa parlare i suoi personaggi nella loro lingua, lasciandone trapelare i sentimenti: obbliga il lettore a pensare alle disgrazie dell'uomo.

Testi

- *Fantasticheria* (l'ideale dell'ostrica)
- Prefazione a *L'amante di Gramigna*
- Prefazione a *I Malavoglia* e passi antologici dal romanzo (cfr. con la Prefazione *alternativa*, rimasta inedita)
- *Rosso malpelo*, *Jeli il pastore*
- *La lupa*
- *Libertà*
- *La roba*
- *Mastro Don Gesualdo* (la morte di Mastro Don Gesualdo)

Confronti

- Verga e Leopardi (il cd. *leopardismo verghiano*: la visione della natura e della relazione uomo-natura, alcune descrizioni di paesaggi, il pessimismo radicale, opposizione alle correnti ideologiche dominanti nei loro rispettivi tempi)
- Verga e Pirandello (cfr. la tematica pirandelliana della *maschera*, presente in nuce in alcune novelle di Verga come *Fantasticheria*, dove il narratore si inserisce tra i personaggi; *Rosso Malpelo*: egli non è chiamato così ma è così "sapendo che era **malpelo**, ci si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile; *Don Candeloro* e *C.i.*: la realtà è una maschera imposta dall'ipocrisia e lo scrittore non può sottrarsi al gioco delle parti)

Giosuè Carducci (Valdicastello 1835-Bologna 1907)

Ha dominato fino alla prima guerra mondiale, poi invece è stato giustamente dimenticato. Se ha avuto fortuna significa però che a quell'epoca rispondeva alle attese, interpretava dei sentimenti diffusi. Oggi è giustamente ridimensionato.

Aveva nel sangue l'amore alla terra, alla tradizione, alla classicità¹⁰.

Sanità morale e senso della morte.

Profondamente realista, aveva una ricca vita sentimentale, intimista; è il portatore di un nuovo classicismo.

Ha partecipato attivamente alla vita politica dapprima come libertario e giacobino (v. Giambi ed epodi, ricchi di elementi oraziani); nelle opere giovanili non fa arte ma sfogo.

Il Classicismo era lo strumento di questa sua rivolta: contrapponeva al presente un modello di civiltà passata positivo, da imitare.

Lavorando alla ricostruzione dell'Italia da poco unificata proponeva un ritorno ai classici e alla tradizione non solo sul piano letterario ma anche morale. Vedeva la Grecia come terra serena ed integra (mito neoclassico) e Roma come simbolo di sanità e purezza interiore, come socialità e come esempio per i nuovi italiani.

Dapprima esprime questi valori con una poesia giambica ed epodica, con toni aulici, con un Classicismo formale che denota il suo bisogno di armonia ed equilibrio. Poi il Classicismo carducciano di evolve.

Il suo Classicismo non è altro che una forma di Romanticismo, anche se il poeta credeva di essere anti-romantico.

Dapprima il suo Classicismo è una forma di feroce polemica contro la degenerazione del Romanticismo, contro la fiacchezza morale e poetica del "Secondo Romanticismo".

Era anticlericale, anche se spesso confondeva clericalismo con cristianesimo, rivelandosi un ingenuo (cfr. l'Inno a Satana, scritto nel 1863 e pubblicato a Pistoia nel 1865, viene provocatoriamente ristampato l'8 dicembre 1869 in occasione dell'apertura del Concilio Vaticano I).

Voleva cercare un anello di congiunzione tra letteratura e vita (sacerdote della poesia).

Secondo Russo si tratta di Romanticismo classicista

Secondo Mario Praz di Neoclassicismo romantico.

¹⁰ Sul rapporto che Carducci ebbe con la cultura classica v. l'articolo di M. Morani apparso su *Avvenire* del 27 luglio 1985 in occasione del 150° anniversario della nascita del poeta (in www.rivistazetesis.it):

Quale peso abbia avuto la cultura classica nel mondo poetico di Giosuè Carducci è argomento ancora difficile da precisare: del resto il giudizio stesso su questo poeta sembra ancor oggi, a centocinquanta anni dalla nascita, incerto e provvisorio, tanto egli trovò in pari misura critici disposti all'esaltazione assoluta e critici tesi a rilevare solamente le ombre della sua produzione letteraria, fino ad un giudizio totalmente e inappellabilmente negativo.

Certo alla formazione della personalità carducciana contribuirono tematiche d'ispirazione romantica accanto a filoni di provenienza neoclassica, ed anzi un esame analitico della sua opera poetica condotto secondo una prospettiva cronologica provverebbe quanto il poeta si sia sforzato nel tentativo di emanciparsi progressivamente da un'imitazione troppo servile dei modelli classici. È però vero che anche la lettura delle opere scritte durante la maturità dà al lettore moderno un'impressione spesso insoddisfacente: quando legge o richiama i poeti o i temi dell'antica Grecia e di Roma, Carducci sembra legato a una visione riduttiva della classicità, una visione che fa del mondo antico, soprattutto dell'Ellade, un'oasi di pace e di serenità, ignorando totalmente la problematica umana e le spinte irrazionali che soprattutto la cultura greca conobbe, tanto che la produzione artistica tesa alla creazione di forme perfette e ideali fu nella Grecia antica momento finale di una composizione spesso difficile e dolorosa di contrastanti tensioni passionali.

Profondo contrasto tra ideale e reale.

Problemi e delusioni dell'Italia unificata.

Accettazione piena del dolore che porta Carducci ad un ripiegamento su se stesso: momento intimista che lo porta a mettere in primo piano il dissidio già avvertito da giovane, cioè la compresenza della vita e della morte. La morte sentita come assenza di vita; contrasto luce-tenebra, terra-sottoterra, come nei classici antichi (cfr. Orazio).

Il meglio del Carducci si trova nella poesia di memoria del passato: cfr. Presso l'urna di Shelley: "Sol nel passato è il bello. Sol nella morte il vero"

Poesia della storia (Croce): "Comune rustico" (periodo medievale), "Alle fonti del Clitumno" (periodo romano). Titoli che esprimono questo amore-idealizzazione della storia passata.

1887: "Rime nuove": poesia del sentimento, dell'intimismo non più classicheggiante.

1889: "Odi barbare": contenenti aspetti decadenti.

1899: "Rime e ritmi": confluire di diversi aspetti.

Molte delle poesie confluite nelle prime due raccolte appartengono allo stesso periodo, sono scritte contemporaneamente, ciò significa –secondo il Fubini– che Carducci era uno sperimentalista.

Pianto antico (giugno 1871)

Qui si vede la classicità. Scritta non in occasione della morte ma dell'anniversario della nascita del figlio Dante. Carducci dice di rifarsi ad un idillio di Mosco scritto per la morte di Bione.

Presente il sentimento della natura ridotta all'essenziale: paragonato ai Macchiaioli toscani per l'uso di alcuni colori essenziali.

Evoca il bimbo ricorrendo più ad immagini della natura che dell'essere umano.

Si serve della tradizione per infondervi uno spirito completamente nuovo.

*L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da' bei vermigli fiori
Nel muto orto solingo
Rinverdi tutto or ora,
E giugno lo ristora
Di luce e di calor.
Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,
Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior,
Sei ne la terra fredda,
Sei ne la terra negra;
Né il sol piú ti rallegra
Né ti risveglia amor.*

Traversando la Maremma toscana (1885)

Una delle ultime poesie delle Rime nuove. Provato dal dolore per la morte di Lina, il Carducci si esprime con estrema compostezza e dà il meglio di sé.

Si equilibra attraverso elementi visivi, prevale l'orizzontale non il verticale.

Il ritrovamento del passato dà la forza di accettare il presente e di affrontare il futuro

Per comprendere quale ruolo Carducci attribuisce al poeta, illuminante questa lirica intitolata *Congedo* (1887), posta al termine della raccolta *Rime nuove*:

Il poeta, o vulgo sciocco,
Un pitocco
Non è già, che a l'altrui
mensa
Via con lazzi turpi e matti
Porta i piatti
Ed il pan ruba in dispensa.

E né meno è un perdigiorno
Che va intorno
Dando il capo ne' cantoni,
E co 'l naso sempre a l'aria
Gli occhi svara
Dietro gli angeli e i rondoni.

E né meno è un giardiniero
Che il sentiero
De la vita co 'l letame
Utilizza, e cavolfiori
Pe' signori
E viole ha per le dame.

**Il poeta è un grande
artiere,
Che al mestiere
Fece i muscoli d'acciaio:
Capo ha fier, collo robusto,
Nudo il busto,
Duro il braccio, e l'occhio
gaio.**

Non a pena l'augel pia
E giulía
Ride l'alba a la collina,
Ei co 'l mantice ridesta
Fiamma e festa
E lavor ne la fucina;

E la fiamma guizza e brilla
E sfavilla
E rosseggia balda audace,
E poi sibila e poi rugge
E poi fugge
Scoppiettando da la
brace.

Che sia ciò, non lo so io;
Lo sa Dio

Che sorride al grande
artiero.
Ne le fiamme così ardenti
Gli elementi
De l'amore e del pensiero

Egli gitta, e le memorie
E le glorie
De' suoi padri e di sua
gente.
Il passato e l'avvenire
A fluire
Va nel masso
incandescente.

Ei l'afferra, e poi del maglio
Co 'l travaglio
Ei lo doma su l'incude.
Picchia e canta. Il sole
ascende,
E risplende
Su la fronte e l'opra rude.

Picchia. E per la libertade
Ecco spade,
Ecco scudi di fortezza:
Ecco serti di vittoria
Per la gloria,
E diademi a la bellezza.

Picchia. Ed ecco istoriati
A i penati
Tabernacoli ed al rito:
Ecco tripodi ed altari,
Ecco rari
Fregi e vasi pe 'l convito.

Per sé il pover manuale
Fa uno strale
D'oro, e il lancia contro 'l
sole:
Guarda come in alto
ascenda
E risplenda,
Guarda e gode, e più non
vuole.

Cfr. questa lirica con quella di Pascoli sullo stesso argomento (La poesia) v. pp. 56 ss.

Odi barbare: pubblicate nel 1889

Carducci spesso dimentica di essere poeta e fa il letterato: questo è il suo limite.

Per gli aspetti decadenti delle Odi barbare vedi il Binni.

- *Alla stazione* : la più decadente, in cui c'è un senso di angoscia, di dissoluzione.
- *Presso la Certosa di Bologna*: aspetti comuni con le prime sensibilità decadenti.

Vince il premio Nobel per la letteratura nel 1906.

Il Parnaso si proponeva una poesia classicista estremamente dotta e raffinata fino a fare l'arte per l'arte, poesia fine a se stessa, di estremo rigore formale. Baudelaire fu un parnassiano anche se la sua grandezza trascende il Parnaso.

Emerge la ricerca di un nuovo linguaggio poetico: Carducci cerca di trasportare metri latini e greci (lingue quantitative) in italiano lingua accentuativa-qualitativa), così facendo rompe con la tradizione e apre la strada al polimetro, al verso libero che il Pascoli svilupperà nel Novecento.

Il linguaggio esprime una visione della vita più aperta al mistero e all'angoscia, più intimista che la avvicina alla sensibilità decadente.

In apparenza sembrava un ritorno ai classici, in realtà era un allontanamento da una realtà presente per esplorare mondi nuovi ed inquietanti.

IL DECADENTISMO

E' un momento di crisi e di conclusione della rivoluzione romantica. Secondo alcuni critici dura tuttora.

All'interno di questo movimento culturale sono racchiusi arte, costume ma non filosofia.

Inizia dal 1880 in poi, fino ai primi anni del Novecento.

Segna un'evoluzione o una involuzione dei postulati romantici nel senso di una esasperazione del soggettivismo: espressione della crisi della borghesia, una estenuazione raffinatissima della sensibilità.

Nei due ultimi decenni dell'Ottocento in Italia c'è una compresenza ed una interazione di motivi decadenti, ad es. nella Scapigliatura, nel Fogazzaro che muove dal Realismo (v. "Piccolo mondo antico", l'opera più equilibrata e meno consona alla sua personalità per nulla equilibrata; v. "Malombra" : dominata dall'inconscio e dalle suggestioni freudiane). In Fogazzaro c'è una mescolanza di idealismo, morbosità, religione (v. "Il Santo" messo poi all'Indice): tutti questi elementi compresenti dicono che le cose non erano chiare in Italia in questi anni.

Anche in Carducci c'è una ricerca di esotismo, "*ulterioris ripae amor*", misto a Classicismo. Fino ad Ungaretti, circa nel 1915, non c'è coscienza chiara di una nuova poetica, come invece accade presto in Francia con Baudelaire (*Le fleurs du mal* escono nel 1857), Mallarmé, Verlain (è sua l'espressione che sarà usata dai critici per denominare il movimento decadente: "Io sono come l'Impero durante la decadenza", nella poesia *Langueur*).

Il Decadentismo ha alla radice la crisi di ogni valore, crisi che ancora oggi perdura.

Di nuovo presenta il culto dell'irrazionalismo (opposto al clima culturale razionalista del periodo positivista).

Si può paragonare in senso storico o meta-storico al Barocco nel 1600.

In senso meta-storico e categoriale possiamo osservare elementi "decadenti" anche in Apuleio, v. L'asino d'oro, quando cioè nella storia della letteratura prevalgono motivi irrazionali.

Il Decadentismo si propone di esprimere l'inesprimibile, di rendere cosciente l'inconscio ma ciò viene fatto con una consapevolezza che prima non esisteva.

Alle radici del Decadentismo stanno Nietzsche, l'esistenzialismo, l'intuizionismo (?) e tutte le dottrine filosofiche soggettivistiche.

Nel Decadentismo si alternano due fasi: l'una in Europa e in Italia che va fino alla prima guerra mondiale, caratterizzata dall'estetismo, dall'arte per l'arte; l'altra –forse ancora in corso- che risulta caratterizzata da una angosciosa crisi esistenziale: tentativo di recuperare l'oggetto puro (v. la Pop Art), si ritorna a forme estremamente soggettive (v. Mondrian: rinuncia alla figura per il simbolo).

La coscienza, la fede nella possibilità dell'uomo di attingere a valori universali viene meno. Il Decadentismo si configura come crisi del Positivismo, inteso come illusione della scienza di possedere la realtà e di dominare l'assoluto. L'uomo sente di essere un individuo, singolo, senza i mezzi per attingere all'assoluto; gli rimane l'intelletto, l'inconscio dal quale egli stesso è posseduto.

Solo attraverso l'arte, definita da Baudelaire "stregoneria evocatrice", l'uomo riesce a cogliere la realtà così misteriosa dell'assoluto, lasciandola inesprimibile (v. il Simbolismo); la parola diventa fine a se stessa, la poesia si accosta alla musica.

Alle spalle c'è il Vico: la poesia non è razionale ma fantasia.

In Italia non c'è la coscienza di un movimento nuovo ma una sensibilità decadente a partire dall'ultimo Carducci, in pieno nel Pascoli e nel Fogazzaro e nel D'Annunzio: sentire la realtà come mistero e la poesia come illuminazione; in D'Annunzio: la vita come opera d'arte, ricerca di estrema raffinatezza della parola.

Giovanni Pascoli (S. Mauro 1855-1912)

Il lampo

Da: Myricae

metro: ballata piccola, metro antichissimo

*E cielo e terra si mostrò qual era:
La terra ansante, livida, in sussulto;
Il cielo ingombro, tragico, disfatto.
Bianca bianca nel tacito tumulto
Una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio che, largo esterrefatto,
s'aprì si chiuse nella notte nera.*

Nell'opera pascoliana non c'è uno svolgimento, ma fin dall'inizio troviamo capolavori accanto a poesie meno riuscite e così alla fine della sua produzione, anche se alla fine c'è maggiore involuzione.

La sua sensibilità si esprime fin dall'inizio. La sua poesia è una illuminazione, se mai a livello tecnico il Pascoli migliora, diventando sempre più bravo ad esprimersi e sfiorando l'alessandrinismo.

E' impossibile catalogare e razionalizzare l'opera pascoliana perché in primo piano c'è la sensibilità e non la razionalità.

Il lampo diviene simbolo esistenziale.

Polisemia: parole cariche di diversi significati

E cielo e terra: poesia cosmica

Per un attimo si rivela la realtà, potrebbe essere la realtà ultima, come la semplice rappresentazione di un temporale o meglio prima di un temporale.

Ci sono due livelli di lettura: uno più immediato e uno più nascosto nella polisemia dei termini e degli aggettivi.

Il cielo che opprime la terra e indica una tragedia: tragico, disfatto.

L'uomo, nella sua ricerca di libertà, si trova al di sopra il cielo che l'opprime.

Le ripetizioni hanno un significato quasi magico.

Tacito tumulto: ossimoro

Casa: simbolo del nido, della difesa che l'uomo si costruisce.

E' poesia dell'attimo, come un'illuminazione.

Dimensione esistenziale

Simbolismo

Aspetti positivi

Frammentismo presente nelle *Myricae*, anche nelle composizioni più vaste i frammenti sono sempre presenti (Alessandrinismo).

Come formazione Pascoli è un latinista (ha vinto più volte il premio di poesia latina ad Amsterdam), è un umanista nutrito di classicismo.

Voleva essere poeta civile, accostarsi alla natura (cfr. le *Myricae*: il titolo deriva dalla IV Egloga di Virgilio: *non omnes iuvant humiles myricae*; oppure cfr. i Poemi conviviali) tuttavia Pascoli è uno dei poeti meno classici.

Gli manca l'autocritica: accanto a capolavori troviamo cose di minor valore.

Autobiografismo e sfacciato vittimismo: è un individuo confuso nelle sue idee e poco razionale.

Il trauma tremendo della morte del padre ha colpito la sua grandissima sensibilità e la sua facoltà espressiva.

Il padre ucciso a tradimento, la gente connivente con gli assassini, una serie di lutti familiari generano in lui un rifiuto e una solitudine dalla quale non uscirà mai¹.

Cfr. le letture psicanalitiche di Barberi-Squarotti.

Nella poesia *Il bolide*, partendo dalle sue angosce private arriva a sentire la terra parte del cosmo; un senso di vertigine: l'incertezza dell'uomo che culmina nella ricerca di Dio.

Presenza dell'idea della morte nella stessa vita. Sgomento di fronte alla vita sentita come smarrimento, un cosmico smarrimento: l'uomo è smarrito in un mondo cosmico (v. *Il bolide*, *La vertigine*).

¹ Cfr. In Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Mondadori, Milano, 1961. *L'eroe del dolore*, testo T29.3 in Armellini-Colombo, Vol. F, p. 450 s.

Questo senso di smarrimento lo porta alla fraternità: il dolore è negli uomini e se essi riescono a superarlo è solo per la fratellanza e l'amore fraterno dell'uno verso l'altro.

Da Myricae (1891, 1903): Lavandare

*Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.*

*E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:*

*Il vento soffia e nevicata la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
come l'aratro in mezzo alla maggese*

Da Myricae: X Agosto

*San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché si gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.*

*Ritornava una rondine al tetto:
l'uccisero: cadde tra i spini;
ella aveva nel becco un insetto:
la cena dei suoi rondinini.*

*Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;
e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.*

*Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole in dono.*

*Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.*

*E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!*

I due fanciulli (dai Primi poemetti)

*I
Era il tramonto: ai garruli trastulli
erano intenti, nella pace d'oro
dell'ombroso viale, i due fanciulli.*

*Nel gioco, serio al pari d'un lavoro,
corsero a un tratto, con stupor de' tigli,
tra lor parole grandi più di loro.*

*A sé videro nuovi occhi, cipigli
non più veduti, e l'uno e l'altro, esangue,
ne' tenui diti si trovò gli artigli,*

*e in cuore un'acre bramosia di sangue,
e lo videro fuori, essi, i fratelli,
l'uno dell'altro per il volto, il sangue!*

*Ma tu, pallida (oh! i tuoi cari capelli
strappati e pésti!), o madre pia, venivi
su loro, e li staccavi, i lioncelli,*

ed «A letto» intimasti «ora, cattivi!»

*II
A letto, il buio li fasciò, gremito
d'ombre più dense; vaghe ombre, che pare
che d'ogni angolo al labbro alzino il dito.*

*Via via fece più grosse onde e più rare
il lor singhiozzo, per non so che nero
che nel silenzio si sentia passare.*

*L'uno si volse, e l'altro ancor, leggero:
nel buio udì l'un cuore, non lontano
il calpestio dell'altro passeggero.*

*Dopo breve ora, tacita, pian piano,
venne la madre, ed esplorò col lume*

velato un poco dalla rosea mano.

*Guardò sospesa; e buoni oltre il costume
dormir li vide, l'uno all'altro stretto
con le sue bianche alucce senza piume;*

e rincalzò, con un sorriso, il letto.

III

*Uomini, nella truce ora dei lupi,
pensate all'ombra del destino ignoto
che ne circonda, e a' silenzi cupi*

*che regnano oltre il breve suon del moto
vostro e il fragore della vostra guerra,
ronzio d'un'ape dentro il bugno vuoto.*

*Uomini, pace! Nella prona terra
troppo è il mistero; e solo chi procaccia
d'aver fratelli in suo timor, non erra.*

*Pace, fratelli! e fate che le braccia
ch'ora o poi tenderete ai più vicini,
non sappiano la lotta e la minaccia.*

*E buoni veda voi dormir nei lini
placidi e bianchi, quando non intesa,
quando non vista, sopra voi si chini*

la Morte con la sua lampada accesa.

POEMI CONVIVALI

ALEXANDROS

I

*- Giungemmo: è il Fine. O sacro Araldo, squilla!
Non altra terra se non là, nell'aria,
quella che in mezzo del brocchier vi brilla,*

*o Pezetèri: errante e solitaria
terra, inaccessa. Dall'ultima sponda
vedete là, mistofori di Caria,*

l'ultimo fiume Oceano senz'onda.

O venuti dall'Haemo e dal Carmelo,
ecco, la terra sfuma e si profonda

dentro la notte fulgida del cielo.

II

Fiumane che passai! voi la foresta
immota nella chiara acqua portate,
portate il cupo mormorio, che resta.

Montagne che varcai! dopo varcate,
sì grande spazio di su voi non pare,
che maggior prima non lo invidiate.

Azzurri, come il cielo, come il mare,
o monti! o fiumi! era miglior pensiero
ristare, non guardare oltre, sognare:

il sogno è l'infinita ombra del Vero.

III

Oh! più felice, quanto più cammino
m'era d'innanzi; quanto più cimenti,
quanto più dubbi, quanto più destino!

Ad Isso, quando divampava ai vènti
notturno il campo, con le mille schiere,
e i carri oscuri e gl'infiniti armenti.

A Pella! quando nelle lunghe sere
inseguivamo, o mio Capo di toro,
il sole; il sole che tra selve nere,

sempre più lungi, ardea come un tesoro.

IV

Figlio d'Amynta! io non sapea di meta
allor che mossi. Un nomo di tra le are
intonava Timotheo, l'auleta:

soffio possente d'un fatale andare,
oltre la morte; e m'è nel cuor, presente
come in conchiglia murmure di mare.

O squillo acuto, o spirito possente,

*che passi in alto e gridi, che ti segua!
ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente...*

e il canto passa ed oltre noi dilegua. -

V

*E così, piange, poi che giunse anelo:
piange dall'occhio nero come morte;
piange dall'occhio azzurro come cielo.*

*Ché si fa sempre (tale è la sua sorte)
nell'occhio nero lo sperar, più vano;
nell'occhio azzurro il desiar, più forte.*

*Egli ode belve fremere lontano,
egli ode forze incognite, incessanti,
passargli a fronte nell'immenso piano,*

come trotto di mandre d'elefanti.

VI

*In tanto nell'Epiro aspra e montana
filano le sue vergini sorelle
pel dolce Assente la milesia lana.*

*A tarda notte, tra le industri ancelle,
torcono il fuso con le ceree dita;
e il vento passa e passano le stelle.*

*Olympiàs in un sogno smarrita
ascolta il lungo favellio d'un fonte,
ascolta nella cava ombra infinita*

le grandi quercie bisbigliar sul monte.

Nei Poemi Conviviali esprime l'interpretazione del mondo classico greco; espressione dell'Alessandrinismo.

Ci sono alcune cose migliori v. Alexandros, dove la lezione dei classici è penetrata così profondamente nel Pascoli da renderlo classico.

Il mondo greco è sentito con sensibilità decadente, prevale il dionisiaco, il misterioso, non l'apollineo.

Tutto è ricondotto all'etimologia.

In quel tempo i filologi tedeschi dividono il mondo greco da quello latino. I personaggi antichi divengono simboli. V. l'ultimo viaggio: Alexandros è l'Alessandro magno trasfigurato nel mito. Giunto al limite estremo della sua conquista, Alexandros piange perché non può raggiungere la luna. Solo attraverso il sogno si può raggiungere la felicità.

Struttura estremamente classica.

Nelle prime 4 strofe Alexandros parla ai suoi soldati in prima persona; nelle ultime due parla il poeta e descrive il paesaggio.

L'anelito di Alexandros a varcare i limiti terreni e l'impossibilità di farlo sono propri dell'uomo moderno.

C'è una profonda differenza con l'Ellade serena del Carducci. Alexandros è incapace di comprendere la voce della natura, elemento esotico, la natura è una potenza tremenda e minacciosa che Alexandros non può comprendere perché non sa più sognare; il paesaggio è immenso in senso orizzontale.

Le sorelle che lavorano per il fratello, thanatos: cupio dissolvi ed eros: amore, opera come atto d'amore, superano la contraddizione tra eros e thanatos.

Prima strofa: giungemmo: è il fine.

La meta però si rivela una pausa; si rivela ai soldati nominandoli (esotismo dei nomi strani). Evocazione del cielo stellato: andare al di là della terra, meditazione sul suo passato; non è rimasta altra terra che la luna nel cielo.

Seconda strofa: ricordo del passato, la vera felicità è nell'attesa, nel sogno. Si rivolge idealmente ai monti e ai fiumi che ha varcato e dice che era meglio fermarsi, non andare oltre.

Il vero dell'ultimo verso significa la realtà concreta che è limitata e finita mentre il sogno che è contemplazione, poesia, immaginazione in senso intimistico, è la sola cosa capace di cogliere l'infinito.

Ambiguità del sogno senza limiti che però è un'ombra.

Struttura armonica sottolineata dal fatto che il verso principale si trova verso la metà del poemetto.

Terza strofa: ricorda quando avrebbe potuto essere più felice, prima della battaglia di Iseo e quando era giovinetto.

Quarta strofa: si rivolge idealmente al padre.

Suggerimento musicale che si trasforma continuamente. La squilla dell'araldo si confonderà poi con il ricordo del suono sottile ed ambiguo del flauto che accompagnava la sua partenza. Grafie che ricordano l'esatta grafia greca. Il suono del flauto si identifica col mormorio del mare nella conchiglia e poi in un soffio potente, uno spirito, infine in un grido che lo chiama ma che Alexandros non può seguire.

Ritorna l'immagine del fine che si identifica con il nulla. Poi ritorna il canto.

Il finale è in smorzando, pienamente classico.

Sul ruolo del poeta e sul significato della poesia cfr. la lirica seguente (interessante il cfr. con *Congedo* di Carducci, v. pp. 46 ss.):

La poesia¹²

|
Io sono una lampada ch'arda

¹² *Canti di Castelvecchio*, Zanichelli, Bologna, 1912

soave!

la lampada, forse, che guarda,
pendendo alla fumida trave,
la veglia che fila;
e ascolta novelle e ragioni
da bocche
celate nell'ombra, ai cantoni,
là dietro le soffici rocche
che albeggiano in fila:
ragioni, novelle, e saluti
d'amore, all'orecchio, confusi:
gli assidui bisbigli perduti
nel sibilo assiduo dei fusi;
le vecchie parole sentite
da presso con palpiti nuovi,
tra il sordo rimastico mite
dei bovi:

II

la lampada, forse, che a cena
raduna;
che sboccia sul bianco, e serena
su l'ampia tovaglia sta, luna
su prato di neve;
e arride al giocondo convito;
poi cenna,
d'un tratto, ad un piccolo dito,
là, nero tutt'or della penna
che corre e che beve:
ma lascia nell'ombra, alla mensa,
la madre, nel tempo ch'esplora
la figlia più grande che pensa
guardando il mio raggio d'aurora:
rapita nell'aurea mia fiamma
non sente lo sguardo tuo vano;
già fugge, è già, povera mamma,
lontano!

III

Se già non la lampada io sia,
che oscilla
davanti a una dolce Maria,
vivendo dell'umile stilla
di cento capanne:
raccolgo l'uguale tributo
d'ulivo
da tutta la villa, e il saluto
del colle sassoso e del rivo
sonante di canne:
e incende, il mio raggio, di sera,
tra l'ombra di mesta viola,
nel ciglio che prega e dispera,

la povera lagrima sola;
 e muore, nei lucidi albori,
 tremando, il mio pallido raggio,
 tra cori di vergini e fiori
 di maggio:

IV

o quella, velata, che al fianco
 t'addita
 la donna più bianca del bianco
 lenzuolo, che in grembo, assopita,
 matura il tuo seme;
 o quella che irraggia una cuna
 - la barca
 che, alzando il fanal di fortuna,
 nel mare dell'essere varca,
 si dondola, e geme -;
 o quella che illumina tacita
 tombe profonde - con visi
 scarniti di vecchi; tenaci
 di vergini bionde sorrisi;
 tua madre!... nell'ombra senz'ore,
 per te, dal suo triste riposo,
 congiunge le mani al suo cuore
 già róso! -

V

**Io sono la lampada ch'arde
 soave!**

nell'ore più sole e più tarde,
 nell'ombra più mesta, più grave,
 più buona, o fratello!
 Ch'io penda sul capo a fanciulla
 che pensa,
 su madre che prega, su culla
 che piange, su garrula mensa,
 su tacito avello;
 lontano risplende l'ardore
 mio casto all'errante che trita
 notturno, piangendo nel cuore,
 la pallida via della vita:
 s'arresta; ma vede il mio raggio,
 che gli arde nell'anima blando:
 riprende l'oscuro viaggio
 cantando.

Il testo apre la raccolta intitolata *Canti di Castelvecchio*, pubblicata nel 1912 e contenente 68 liriche più una *Appendice, Diario autunnale* (1907), costituita da 8 brevi liriche.

In quanto testo d'*ouverture* contiene una importante dichiarazione di poetica, anche se *sui generis*, ed una riflessione sul ruolo della poesia nella vita dell'uomo, non solo nella vita di chi scrive, ma dell'uomo in quanto tale.

Struttura e tematiche

Si tratta di cinque strofe di 18 versi l'una, per un totale di 90 versi.

I versi 2, 7, 18, 20, 25, 36, 38, 43, 54, 56, 61, 72, 74, 79, 90 sono più brevi degli altri e sono costituiti da tre sillabe l'uno:

so-a-ve, da- boc-che, dei- bo-vi, ra-du-na, poi- cen-na, lon-ta-no, che- oscil-la, d'u-li-vo, di- mag-gio, t'ad-di-ta, la- bar-ca, già- rò-so, so-a-ve, che- pen-sa, can-tan-do.

I versi 2 e 74 sono identici: *soave!*

I versi 1 e 73 sono diversi nel verbo che occupa l'ultima posizione: *arda* (v. 1), *arde* (v. 73) e nell'articolo indeterminativo/determinativo: *una* (v.1), *la* (v. 73).

I versi finali di ogni strofa, cioè i vv. 18, 36, 54, 72, 90, acquistano un particolare significato, allusivo alle tematiche oggetto della poesia pascoliana:

- *dei bovi*: la campagna, come dimensione di vita semplice, di forti legami familiari;
- *lontano*: l'intimità della famiglia nella quale si intravedono la separazione e il distacco dai propri cari;
- *di maggio*: la natura ed il rifiorire della speranza, in sintonia con le manifestazioni di una fede religiosa contadina;
- *già roso*: la sofferenza e il dolore per la morte; il legame della memoria e dell'amore più forte della morte;
- *cantando*: la condivisione fraterna del comune destino e la consolazione offerta dalla poesia.

Il testo parla in prima persona, come se fosse la poesia a presentarsi.

Il termine *lampada* compare al v. 1 e 3 della prima strofa, al v. 19 della seconda; al v. 37 della terza e al v. 73 della quinta; nella quarta strofa non compare ma il pronome *quella* sostituisce per tre volte il sostantivo, probabilmente per *variatio* (v. 55, 60, 65).

Dalla prima affermazione iniziale (v. 1: *Io sono una lampada ch' arda soave!*) sembrerebbe che l'identificazione *poesia-lampada* sia data per certa, in seguito il tono si fa più sfumato (vv. 3, 19: *forse*; v. 37: *Se già non la lampada io sia*); per tornare poi più deciso nell'ultima strofa (v. 73: *Io sono la lampada ch'arde soave!*) con la ripresa dell'affermazione iniziale.

Quali e quanti tipi di lampada compaiono nella poesia

Anzitutto la lampada che pende dalla trave impregnata di fumo, dentro la stalla, dove nelle veglie serali l'anziana fila insieme ad altre donne, giovani e

meno giovani, nell'atmosfera un po' magica da "Albero degli zoccoli". Nelle veglie accanto agli animali, nell'ambiente caldo della stalla, i presenti si intrattengono con *ragioni, novelle e saluti d'amore*.

La seconda lampada rischiarava una tavola imbandita per la cena, la stessa utilizzata poi da una ragazza per scrivere lettere d'amore o diari segreti che alla madre non è concesso violare.

La terza lampada è una lampada votiva, di quelle che ardono sulle edicole di campagna, tributo della pietà popolare alla Vergine Maria, venerata nelle processioni del mese mariano.

La quarta lampada illumina la scena di un parto che avviene nella casa, tra le lenzuola bianche della camera da letto.

La quinta brilla accanto ad una culla, paragonata ad una barca che *varca il mare dell'essere*.¹³

La sesta lampada arde presso le tombe dove sono sepolti i nostri cari, visitate da vecchi e giovani. L'immagine dei *visi scarniti di vecchi e dei tenaci sorrisi di vergini bionde* potrebbe riferirsi alle effigi dei defunti riprodotte sulle lapidi; questa lampada in particolare illumina la tomba della madre, nella quiete senza tempo dell'eternità, dopo aver vissuto gli ultimi anni in un dolore che consuma il cuore.

La settima lampada contiene un po' tutte le precedenti e le compendia in quella che arde nell'anima del viandante notturno e lo rincuora lungo l'oscuro viaggio della vita.

L'ultima lampada inoltre si rivolge al lettore chiamandolo *fratello* (v.77), come se la poesia condividesse con l'umanità le ore *meste, gravi e buone* che si avvicendano nella nostra esistenza (vv. 76-77), affratellandosi con una umanità il più delle volte sofferente e raramente lieta, che solo nell'amore può *credere al grande ma unico e non solito, ahimè, né facile conforto: all'amore!*¹⁴

Lampade che assistono ed accompagnano

Sono lampade che illuminano ambienti e situazioni diversi, tutti accomunati da riferimenti ai cicli vitali: le trepidazioni degli innamorati, la gioiosa serenità della mensa, i turbamenti segreti dell'adolescenza, il dolore fecondo del parto, la dolce tenerezza del bimbo addormentato nella culla, la semplice fede dei contadini, il culto dei morti e il legame tenace della memoria dei nostri cari, il conforto di una "compagnia" nei momenti difficili del nostro cammino.

La scelta della *lampada* permette di capire quale funzione il Pascoli attribuisca alla poesia: quella di rischiarare l'ambiente ma in modo discreto, quasi timido.

¹³ Dante Alighieri, Paradiso I, v. 113 e III, v. 86.

¹⁴ Giovanni Pascoli, *Pensieri e discorsi*, Edizione di riferimento: *Pensieri e discorsi* di Giovanni Pascoli, MDCCCXCV-MCMVI seconda edizione, Nicola Zanichelli editore, Bologna 1914, Il sabato. Pascoli confronta il messaggio di Leopardi con quello di Manzoni, arrivando a dire: *Il poeta del dolore conclude adunque, non troppo diversamente dal poeta della speranza, così: Noi stiamo tutti male: e aiutiamoci, allora, tra noi infelici, difendiamoci, amiamoci!*

Non si tratta di una luce abbagliante, immagine di una verità che si impone per la sua evidenza, non è il sole contro cui il poeta-artiere carducciano scaglia la sua freccia d'oro¹⁵.

Potrebbe richiamare:

- immagini bibliche: *il lucignolo fumigante*, di Isaia; *la lampada che illumina i passi*, del Salmista; *la lampada sopra il moggio*, dei Vangeli sinottici; *la luce che gli uomini rifiutano* preferendo le tenebre, del prologo giovanneo;
- celebri luoghi danteschi: *Facesti come quei che va di notte, che porta il lume dietro e sé non giova, ma dopo sé fa le persone dotte*: Purgatorio XXII, vv. 67 ss.; Cacciaguida paragonato a *foco dietro ad alabastro*: Paradiso XV, vv. 22 ss.

Tutti questi riferimenti contengono l'idea che la lampada illumina ma non sostituisce, conforta ma non elimina né gli ostacoli né la fatica del vivere.

E' una guida, un compagno discreto ma necessario.

E' comunque una luce che –anche se flebile– rischiarata e riscalda il cuore, come se ricreasse una tenue speranza di vita, facendosi varco a fatica tra le tenebre del male e della sofferenza.

E' la luce della *poesia-lampada* che ha rischiarato i cammini, a volte tortuosi, del nostro poeta, a cominciare dal trauma dell'assassinio del padre fino agli ultimi anni della malattia che lo condurrà alla morte.

E' la luce della *poesia-lampada* che rischiarata nell'oggi anche i nostri cammini.

Pascoli nella storia della critica

L'estetismo del Pascoli: momento estetizzante nei poemetti Anticipo e Solon, entrambi nella raccolta dei Poemi Conviviali (si rifanno alla tradizione classica dei Carmina Convivialia).

Il Croce chiamò Pascoli "piccolo grande poeta".

Il Momigliano lo definisce "declamato sottovoce".

Gabriele D'Annunzio (Pescara 1863-1938)

La poesia del Novecento ha attraversato D'Annunzio, passando dall'apoteosi al rigetto.

Prodigioso tecnicismo e virtuosismo nell'usare la parola: atteggiamento tipico dell'Estetismo, cioè del virtuosismo della parola che tende a diventare musica, flusso continuo; la parola è significativa più che significato.

D'Annunzio appartiene alla razza dei poeti che, come Ovidio, Marino, Metastasio, Monti, avevano il ritmo nel sangue ed una enorme facilità nello scrivere versi, assecondando il gusto e lo stile del tempo.

A ciò spesso si accompagna la superficialità: far poesia per Virgilio, ad es. era faticoso e richiedeva un estremo lavoro di rifinitura (cfr. la vita probiana); questi poeti invece scrivono senza fatica ma rischiano di essere molto superficiali.

¹⁵ Giosuè Carducci, *Congedo*, 1887, in: Rime nuove, vv. 67-69

D'Annunzio sentiva la propria vita un'opera d'arte. Egli dà origine al cd. Dannunzianesimo. Era un modello perché sapeva scrivere e parlare bene e farsi pubblicità (è il primo poeta che cura la propria immagine e costruisce il proprio mito).

Sensualismo della parola: D'Annunzio era un personaggio i cui sensi erano affinati in maniera incredibile e sapeva esprimere ciò che sentiva attraverso i sensi.

Il significato profondo della poesia degli autori stranieri da lui letti non riusciva a coglierlo ma di essi coglieva gli aspetti esteriori.

Era un maestro del linguaggio.

Sensualismo panico e Vitalismo

Culto della sensualità panico, non panteistico, culto della natura sentita attraverso i sensi.

Culto della vita, ebbrezza del vivere.

Questo atteggiamento lo portò ad accostarsi al Fascismo che propugnava il culto della forza. Tutto ciò che è irrazionalistico è molto pericoloso, quando il cervello si mette consapevolmente a servizio dell'irrazionale.

Ai tempi di D'Annunzio la guerra poteva ancora essere idealizzata, così come il mito dell'eroe, ora non più.

Famose le sue imprese: il volo su Vienna, la beffa di Buccari, l'occupazione di Fiume.

E' morto nel 1938 e non ha visto a cosa hanno portato le dottrine delle quali si era fatto portavoce.

Narcisismo, Solipsismo: culto della personalità, accentramento di tutto su se stesso, lui e soltanto lui.

Lo svolgimento della poesia di D'Annunzio va da una sensualità carnale ad una sensualità senza carne (v. De Robertis).

D'Annunzio era uno sperimentista, leggeva molto e sprovincializzava la nostra cultura. Scrisse anche in francese antico.

Aveva un'enorme capacità di utilizzare il linguaggio.

Diverse maniere: inizia con il Verismo, poi si accosta a Verlaine e alla poesia intimista, poi scopre Nietzsche e il mito del superuomo.

Con la guerra inizia la seconda maniera dannunziana nella quale il poeta prova e conosce la sofferenza: perduto un occhio in un incidente di volo viene costretto all'intimità e alla riflessione sulla sofferenza (v. Notturmo; Le faville del maglio: opere molto diverse dal D'Annunzio dell'Alcyone, della prima fase).

Falce di luna

Abile gioco delle analogie e capacità di cogliere con i sensi gli aspetti della natura.

Un certo preziosismo: falce d'argento, appena accennato, capacità di cogliere le sfumature.

*O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual mèsse di sogni
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!*

*Aneliti brevi di foglie,
sospiri di fiori dal bosco
esalano al mare: non canto non grido
non suono pe'l vasto silenzio va.*

*Oppresso d'amor, di piacere,
 il popol de' vivi s'addorme ...
 O falce calante, qual mèsse di sogni
 ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!*

Consolazione

Da Poema paradisiaco

E' il D'Annunzio crepuscolare che si avvicina al linguaggio quotidiano; manca però l'ironia presente invece nei Crepuscolari.

*Non pianger più. Torna il diletto figlio
 a la tua casa. È stanco di mentire.
 Vieni, usciamo. Tempo è di rifiorire.
 Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio.
 Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
 serba ancóra per noi qualche sentiero.
 Ti dirò come sia dolce il mistero
 che vela certe cose del passato.
 Ancóra qualche rosa è ne' rosai,
 ancóra qualche timida erba odora.
 Ne l'abbandono il caro luogo ancóra
 sorriderà, se tu sorriderai.
 Ti dirò come sia dolce il sorriso
 di certe cose che l'oblio afflisse.
 Che proveresti tu se ti fiorisse
 la terra sotto i piedi, all'improvviso?
 Tanto accadrà, ben che non sia d'aprile.
 Usciamo. Non copirti il capo. È un lento
 sol di settembre, e ancor non vedo argento
 su 'l tuo capo, e la riga è ancor sottile.
 Perché ti neghi con lo sguardo stanco?
 La madre fa quel che il buon figlio vuole.
 Bisogna che tu prenda un po' di sole,
 un po' di sole su quel viso bianco.
 Bisogna che tu sia forte; bisogna
 che tu non pensi a le cattive cose...
 Se noi andiamo verso quelle orse,
 io parlo piano, l'anima tua sogna.
 Sogna, sogna, mia cara anima! Tutto,
 tutto sarà come al tempo lontano.
 Io metterò ne la tua pura mano
 tutto il mio cuore. Nulla è ancor distrutto.
 Sogna, sogna! Io vivrò de la tua vita.
 In una vita semplice e profonda
 io rivivrò. La lieve ostia che monda*

io la riceverò da le tue dita.
 Sogna, ché il tempo di sognare è giunto.
 Io parlo. Di': l'anima tua m'intende?
 Vedi? Ne l'aria fluttua e s'accende
 quasi il fantasma d'un april defunto.
 Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)
 ha ne l'odore suo, nel suo pallore,
 non so, quasi l'odore ed il pallore
 di qualche primavera dissepolta.
 Sogniamo, poi ch'è tempo di sognare.
 Sorridiamo. E la nostra primavera,
 questa. A casa, più tardi, verso sera,
 vo' riaprire il cembalo e sonare.
 Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava,
 allora, qualche corda; qualche corda
 ancóra manca. E l'ebano ricorda
 le lunghe dita ceree de l'ava.
 Mentre che fra le tende scolorate
 vagherà qualche odore delicato,
 (m'odi tu?) qualche cosa come un fiato
 debole di viole un po' passate,
 sonerò qualche vecchia aria di danza,
 assai vecchia, assai nobile, anche un poco
 triste; e il suon sarà velato, fioco,
 quasi venisse da quell'altra stanza.
 Poi per te sola io vo' comporre un canto
 che ti raccolga come in una cuna,
 sopra un antico metro, ma con una
 grazia che sia vaga e negletta alquanto.
 Tutto sarà come al tempo lontano.
 L'anima sarà semplice com'era;
 e a te verrà, quando vorrai, leggera
 come vien l'acqua al cavo de la mano.

Da: Alcyone
 Sogni di terre lontane

I PASTORI

Settembre, andiamo. E' tempo di migrare.
 Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori
 lascian gli stazzi e vanno verso il mare:
 scendono all'Adriatico selvaggio
 che verde è come i pascoli dei monti.

Han bevuto profondamente ai fonti
 alpestri, che sapor d'acqua natía

*rimanga ne' cuori esuli a conforto,
che lungo illuda la lor sete in via.
Rinnovato hanno verga d'avellano.*

*E vanno pel tratturo antico al piano,
quasi per un erbal fiume silente,
su le vestigia degli antichi padri.
O voce di colui che primamente
conosce il tremolar della marina!*

*Ora lung'h'esso il litoral cammina
la greggia. Senza mutamento è l'aria.
il sole imbionda sì la viva lana
che quasi dalla sabbia non divaria.
Isaacquío, calpestío, dolci romori.*

Ah perché non son io cò miei pastori?

Da: Alcyone, La pioggia nel pineto: Il capolavoro dannunziano

Data di composizione ignota. Probabile fra la metà di luglio 1902 e la metà dell'agosto dell'anno successivo

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri

t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
nè il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirito
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.

Non s'ode voce del mare.
 Or s'ode su tutta la fronda
 crosciare
 l'argentea pioggia
 che monda,
 il croscio che varia
 secondo la fronda
 più folta, men folta.
 Ascolta.
 La figlia dell'aria
 è muta; ma la figlia
 del limo lontana,
 la rana,
 canta nell'ombra più fonda,
 chi sa dove, chi sa dove!
 E piove su le tue ciglia,
 Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
 sì che par tu pianga
 ma di piacere; non bianca
 ma quasi fatta virente,
 par da scorza tu esca.
 E tutta la vita è in noi fresca
 aulente,
 il cuor nel petto è come pesca
 intatta,
 tra le pàlpebre gli occhi
 son come polle tra l'erbe,
 i denti negli alvèoli
 con come mandorle acerbe.
 E andiam di fratta in fratta,
 or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c'intrica i ginocchi)
 chi sa dove, chi sa dove!
 E piove su i nostri vólti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 che ieri
 m'illuse, che oggi t'illude,
 o Ermione.

Tre sonetti sulla città di Bergamo
 LAUDI, ELETTRA

1

Bergamo, nella prima primavera
 ti vidi, al novel tempo del pascore.
 Pareo fiorir Santa Maria Maggiore
 di rose in una cenere leggera.

E per l'aer volar pareano a schiera
 i chèrubi fuggiti da Trescore,
 quei che Lorenzo Lotto il dipintore
 alzò fra i tralci della Vigna vera.

Davanti la gran porta australe i sassi
 deserti verzicavano d'erbetta,
 quasi a pascere i due vecchi leoni.

Dolce correa per la città dei Tassi
 la melode a destar la verginetta
 Medea sepolta presso il Coleoni.

2

Destarsi la dormente, qual la pose
 su l'origlier di marmo l'Amadeo:
 gli occhi aprirsi, le labbra LAUS DEO
 clamare, le due mani sparger rose:

quest'opere vid'io meravigliose
 del lene April; ma in vetta al mausoleo,
 tutt'oro l'arme, il gran Bartolomeo
 pronto imperar tra le Virtù sue spose.

Non diemmi forse l'alto Condottiere,
 benigno a' suoi ed a' nimici crudo,
 col suo gesto il segnal della riscossa?

Oh seme delle nostre primavere!
 Triplice egli ebbe nell'invitto scudo
 il carnal segno della maschia possa

3

L'ombra canuta del Guerrier sovrano
 a Malpaga erra per la ricca loggia,
 mutato l'elmo nel cappuccio a foggia,
 tra i rimadori e i saggi in atto umano.

E tu, Bergamo, il suo sepolcro vano
 chiudi. Ma all'aspro vento che da Chioggia
 sibila è vivo! Ancor di strage ha roggia
 l'unghia e la pancia il suo stallon romano.

Stretto nel pugno il fólgore di guerra,
 i fanti contra Galeazzo ei sferra
 tonando co' mortaro e la spingarda.

Arcato il duro sopracciglio, ei guarda
 di su la manca spalla irta di piastra;
 e, bronzo in bronzo, nell'arcion s'incastra.

Luigi Pirandello (*Agrigento 1867-1936*)

Contemporaneo di D'Annunzio, nascono in ambienti simili; vi è però tra loro una differenza enorme: D'Annunzio è un tardo romantico ed il centro della sua opera è il superuomo, l'uomo di Pirandello invece è un dissociato; fra persona e personaggio esiste una grande contraddizione (problematica esistenziale tipica del Novecento).

Pirandello ha una statura europea, varie commedie sono state rappresentate all'estero prima che in Italia.

La sua problematica è avanzata ed ha un influsso, in campo teatrale, su tutto il teatro europeo (v. Brecht e Jonesco). Rompe definitivamente con il provincialismo.

Narrativa e teatro: espressionismo e cerebralismo alle radici di Pirandello.

Pirandello nasce ad Agrigento, allora Girgenti, nella contrada denominata Kaos, distrutta dalle bombe. Le "Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra" – appunti autobiografici- esprimono un anelito alla natura e un desiderio di ricongiungersi con la natura.

Dalla sua tomba (dentro il tronco di un pino) si vedono il mare, la valle dei templi e la vecchia Girgenti, ambiente soffocante e chiuso: elementi di contraddizione presenti fin dall'infanzia nella vita del poeta.

Pirandello si laurea a Bonn in filologia romanza, in un ambiente mitteleuropeo.

Sente la contraddizione tra essere e apparire, si interessa di filosofia e di psicanalisi.

Nel 1903, nel momento in cui sembrava aver raggiunto il successo, comincia la sua tragedia: la malattia della moglie, che amava moltissimo e che con la quale visse molti anni. L'ha tenuta con sé fino al 1919, poi l'ha dovuta internare. Questo dramma acuisce il contrasto tra razionale e irrazionale.

Nel 1910 comincia a scrivere per il teatro. Il teatro di Pirandello è teatro di idee non di costume, invita a pensare. Fa scoppiare dal di dentro le contraddizioni dell'età fascista, anche se al fascismo aderì formalmente.

Sicilianità e pessimismo che assumono caratteri ed espressioni lacerate e laceranti, sfiducia che le cose cambino, immobilismo profondo nascosto sotto una apparente mobilità.

Sotto la sicilianità vediamo istanze universali: vita e forma, mancanza di continuità, l'uomo appare agli altri ed a se stesso in moltissimi modi, non solo lui si vede diviso. Dentro forme di creta si nasconde un magma che alla fine riesce ad erompere, la vita erompe come magma e spezza la forma, la scorza esteriore.

La vita è anche l'inconscio, difficoltà di mettere ordine con la ragione sull'inconscio, l'irrazionale tende a dominare sul razionale (problema ancora oggi molto attuale).

Sfiducia di poter affermare l'assoluto, consapevolezza di non poter raggiungere la verità: cfr. "Così è, se vi pare", "Dov'è la verità?".

"Maschere nude" è il titolo della raccolta delle opere teatrali, la forma è come una maschera che viene denudata. L'uomo però è anche forma: desiderio di cogliere l'uomo nella sua totalità: Pirandello sente che l'uomo dovrebbe raggiungere la sua totalità.

"Uno, nessuno e centomila": l'uomo che per se stesso è nessuno e per gli altri è centomila. Altrove vediamo l'opposizione tra persona e personaggio (cfr. l'etimologia di persona= maschera).

Nel suo linguaggio sono presenti le sue visioni della vita e la lacerazione tra vita e forma. Nel suo teatro c'è chi urla disperato, al di là di ogni razionalità e chi discetta freddamente, con logica cerebrale. Questo però è un limite.

Il linguaggio della narrativa e il linguaggio del teatro, che è teatro del paradosso e del rovesciamento. Il primo è asintattico e fortemente impressionistico, si rifà al Verismo (Pirandello è amico di Capuana). Tendenza a discettare, che fa a pugni con l'umanità: c'è sempre in lui qualcosa di esasperato.

Nel tempo l'individuo cambia o in modo da non riconoscersi più o da compiere azioni che dimentica d'aver fatto nemmeno. Tutto questo è sentito da Pirandello in modo drammatico, come urto violento tra uomo e società.

Vince il premio Nobel per la letteratura nel 1934

Pirandello muore a Roma il 10 dicembre 1936.

Le sue ultime volontà confermano la personalità d'un uomo che aveva sempre sfuggito la teatralità:

« I. Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici preghiera non che di parlarne sui giornali, ma di non farne pur cenno. Né annunci né partecipazioni. II. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti, né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta. IV. Bruciatemi. E il mio corpo appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui ».

Il saggio sull'umorismo: la vecchia signora

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la

canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

La lettera autobiografica

Questa brevissima autobiografia, scritta probabilmente fra il 1912 e il 1913, apparve nelle colonne del periodico romano *Le lettere* (numero del 15 ottobre 1924), con la seguente nota del Direttore, Filippo Súrigo: (L'autobiografia fu integralmente ripubblicata nello stesso periodico *Le lettere* (Serie VII, n. 1, 28 febbraio 1938), come atto di omaggio a Luigi Pirandello dopo la sua morte).

Circa quindici anni or sono, io chiesi a Luigi Pirandello, che già allora stimavo moltissimo, alcune notizie sulla sua arte e sulla sua vita per un profilo critico.

Luigi Pirandello mi fu cortese e mi inviò delle rapide note che ora io ritrovo nei miei cassettei dopo tanto volgere di tempo. (Ci sono di mezzo il conflitto mondiale e... tutto il teatro pirandelliano).

*Trovo interessante ed utile offrire ai lettori di *Lettere* queste note che sono un documento di sincerità e una chiarificazione ancora opportuna.*

Il Pirandello era, allora, un novelliere e un romanziere stimato; ma, pur maturo d'anni, non aveva nulla dato al teatro: questo pareva addirittura estraneo al suo temperamento di narratore.

Dallo scritto che ora io pubblico si avverte, però, che al teatro egli pensava: lo aveva, si può dire, già bello e pronto nell'anima, o, se si vuole, nel cervello, e nelle sue... novelle.

Finanche qualche frase di questo brano di lettera servì, poi, al titolo di una commedia pirandelliana.

Colgo l'occasione per augurare all'illustre scrittore ancora lunghi anni di giovinezza d'arte.»

Sono nato in Sicilia, e precisamente in una campagna presso Girgenti, il 28 giugno del 1867. Venni a Roma la prima volta nel 1886 e vi stetti due anni. Nell'ottobre del 1888 partii per la Germania e vi rimasi due anni e mezzo, cioè fino all'aprile del 1891. Mi laureai là, all'Università di Bonn, in lettere e filosofia. Nel 1891 ritornai a Roma, e non me ne son più mosso. Insegno, purtroppo, da 15 anni Stilistica nell'Istituto Superiore di Magistero Femminile. Dico purtroppo, non solo perché l'insegnamento mi pesa enormemente, ma anche perché la mia più viva aspirazione sarebbe quella di ritirarmi in campagna a lavorare.

Vivo a Roma quanto più posso ritirato; non esco che per poche ore soltanto sul far della sera, per fare un po' di moto, e m'accompagno, se mi capita, con qualche amico: Giustino Ferri o Ugo Fleres.

Non vado che rarissimamente a teatro. Alle 10, ogni sera, sono a letto. Mi levo la mattina per tempo e lavoro abitualmente fino alle 12. Il dopo pranzo, di solito, mi rimetto a tavolino alle 2 e mezza, e sto fino alle 5 e mezza; ma, dopo le ore della mattina, non scrivo più, se non per qualche urgente necessità; piuttosto leggo o studio. La sera, dopo cena, sto un po' a conversar con la mia famigliuola, leggo i titoli degli articoli e le rubriche di qualche giornale, e a letto.

Come vede, nella mia vita non c'è niente che meriti di essere rilevato: è tutta interiore, nel mio lavoro e nei miei pensieri che... non sono lieti.

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria.

Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è.

La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno.

Questa, in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita.

Italo Svevo (Trieste 1861-1928)

Pseudonimo per Ettore Schmidt, nasce a Trieste e muore nel 1928, in un incidente stradale. Scrive due romanzi nel 1893 e nel 1898. Una vita e Senilità, taciuti dalla critica.

Poi nel 1923 pubblica "La coscienza di Zeno".

Amico di Joyce che parla di lui agli amici letterati francesi i quali ne scrivono bene. Nel 1925 anche Montale parla bene di lui in una recensione.

A partire dal dopoguerra verrà considerato uno degli autori chiave del Novecento.

Molto ridotto in confronto a Joyce, Kafka e Musil, suo contemporaneo che scrive "L'uomo senza qualità", un uomo simile a quello di Svevo.

Sartre lo considera forse maggiore di Musil stesso, uno dei più significativi narratori del Novecento.

L'uomo di Svevo è come nel romanzo dal titolo originario "Un inetto" (poi mutato in "Una vita"), una persona incapace di vivere, malata; tematica già del Romanticismo (v. Leopardi: coscienza di non riuscire a vivere pienamente; v. Puskin, Gogol, Dostoevskij, Cecov e autori della letteratura slava: l'uomo è preso da una specie di abulia profonda).

Svevo, triestino, nasce e si forma in un ambiente mitteleuropeo, un crogiuolo di razze: superamento del provincialismo. Svevo era di razza ebrea, come Kafka; scrive in italiano anche se la sua lingua madre era il tedesco. Fatica a scrivere, mal visto dalla critica perché, come per Verga, si diceva che scrivesse male.

Di vasta cultura, immerso nella vita attiva –era impiegato- ma oppresso dalla monotonia e dal peso della crisi della piccola e media borghesia. La crisi della borghesia è anche la crisi dell'intellettuale (già Rimbaud aveva denunciato questa crisi un secolo prima), si tratta di un fenomeno europeo. L'intellettuale sente di non essere più la guida dell'umanità, è a disagio rispetto alle posizioni dei superuomini dannunziani; in lui coesiste l'elemento estetizzante ma nello stesso tempo c'è anche la rivolta contro l'estetismo.

Nel lungo silenzio di Svevo tra il 1898 e il 1923 ci sono tutti i movimenti europei del primo Novecento: la musica con la Dodecafonica, la pittura con Picasso e il cubismo (Le signorine d'Avignone è del 1907); deformazione e disintegrazione dall'interno delle forme: processo che corrisponde a quello della narrativa (v. Proust, Pirandello, Joyce), del linguaggio della narrativa del primo Novecento.

Tutti questi movimenti e forme d'arte si collocano dentro il Decadentismo, esprimono la non fiducia nel mondo esterno così come lo vediamo, crisi dell'individualità, sfiducia nella tradizione. In pittura questo porta alla disintegrazione della figura, con un senso di angoscia e di alienazione: l'uomo riconosce quel poco di oscuro che c'è in lui (l'artista esprime l'inesprimibile).

Nella letteratura si cerca un nuovo tipo di linguaggio che esprima questo nuovo modo di vedere la vita, si rinnovano i ritmi e la sintassi tradizionale (v. Pascoli e D'Annunzio: anche loro desideravano, se pur più in profondità, rinnovare il linguaggio).

Sempre tra il 1898 e il 1923 si collocano le opere di Svevo, dalle quali Svevo, soprattutto ne *La coscienza di Zeno*, trarrà validi appoggi anche se in modo critico.

L'amicizia con Joyce ha agito sul romanzo di Svevo: il monologo interiore dei personaggi con se stessi; la percezione di essere degli inetti e di cercarsi degli alibi; caratteristici di Joyce sono il monologo interiore ed il flusso di coscienza; la trama assume sempre meno importanza, i personaggi sono guardati dall'interno (cfr. *l'Ulisse*).

Svevo narra il grigiore della vita di uomini che si ripiegano su se stessi e si autoironizzano.

In Svevo è fortissima l'ironia, non il sarcasmo crudo di Pirandello, ma la sottile ironia.

Antieroico, un uomo che si guarda vivere, l'artista impara a tollerare se stesso oltre che ad ironizzare su se stesso.

Nell'epilogo dell'opera il protagonista vede che il culto delle macchine e del progresso nella società industriale porterà l'uomo alla distruzione (vi sembra di leggere una sorta di previsione della catastrofe della guerra con l'atomica).

I CREPUSCOLARI

Crisi del linguaggio espressivo, fenomeno di proporzioni europee, osmosi fitta fra Italia e Europa (v. Svevo).

Prima della prima guerra mondiale c'è vivissimo interesse fra gli intellettuali italiani per la cultura francese, Parigi era il centro della vita intellettuale europea.

Rigetto dell'estetismo dannunziano ma senza la capacità di ignorarlo.

Crepuscolari: chiamati così da Borgese perché rappresentano il crepuscolo di un'età; atteggiamento malinconico di un gruppo di poeti attivi tra il 1903 e il 1911, inclini alla mestizia, al rimpianto del passato, tristemente e talora ossessivamente pensosi ed assorti dallo spegnersi della vita nel buio della morte. Per alcuni di essi, minati da una malattia allora incurabile – la tisi- questa meditazione tormentosa non ha solo risvolti letterari ma anche biografici e psicologici. La sensibilità crepuscolare come poesia delle piccole cose (cfr. "le buone cose di pessimo gusto", Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*) senza l'accento consolatorio limite della poesia pascoliana e senza creare il mito del poeta: cfr.

Sergio Corazzini:

Perché tu mi dici: poeta?

Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.

Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.

Perché tu mi dici: poeta?

Il linguaggio tende alla prosa ed è pieno di ironia verso gli altri e verso se stessi, non c'è più il poeta vate, né l'eroe, ma l'uomo qualunque. Il linguaggio non vuole essere lirico ma si esprime in toni sommessi.

Cfr. le due liriche di Carducci, *Congedo* e di Pascoli, *La poesia* rispettivamente alle pp. 46 ss. e 56 ss.

Poeti Crepuscolari: Guido Gozzano, Sergio Corazzini, Giulio Granelli (tutti e tre morti giovani per la tisi), Marino Moretti, Nino Oxilia.

I FUTURISTI

Accanto a questo sottovoce c'è l'urlo dei Futuristi il cui principale rappresentante è Filippo Tommaso Marinetti, autore del Manifesto del Futurismo pubblicato nel 1909 sul quotidiano francese "Le Figaro".

C'è una esaltazione della violenza e della macchina.

Il "Manifesto tecnico della letteratura futurista" esce nel maggio del 1912 ed afferma:

1. Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono
2. Si deve usare il verbo all'infinito
3. Si deve abolire l'aggettivo
4. Si deve abolire l'avverbio
5. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio

Marinetti, di fronte all'inadeguatezza delle forme espressive tradizionali, propone il "paroliberismo" che riflette l'irrazionalità e il perenne movimento dei processi psichici e costituisce un atto di totale adesione all'essenza dinamica della realtà.

Marinetti è vitalista e finisce fagocitato dal fascismo (diventa "Accademico d'Italia").

Primo esponente delle avanguardie, cerca il coinvolgimento del pubblico non solo colto, crede nell'arte totale che coinvolge tutti gli aspetti della vita (come dorme un futurista, come mangia un futurista, come cammina un futurista).

Questa sperimentazione di forme espressive operata dalle Avanguardie riguarda anche le arti figurative e la musica. Le Avanguardie trovano i loro centri:

- a Vienna (con le presenze espressionistiche di Kokoschka e la musica di Mahler)
- a Praga e in Germania (con l'Astrattismo di Kandinskij e il dodecafonismo di Schönberg)
- a Parigi (con il Futurismo, con il Fauvismo di Matisse, con il Cubismo di Ricasso e di Braque).

Giuseppe Ungaretti (Alessandria d'Egitto 1888-1970)

Cresce al di fuori di ogni tradizione letteraria fino a 24 anni. Nasce ad Alessandria d'Egitto, poi si trasferisce a Parigi dove matura la sua poetica.

Torna in Italia per partecipare alla prima guerra mondiale, interventista prima e amico di Mussolini poi; finirà compromesso con il regime fascista. Vedeva nella guerra la possibilità che tutti gli italiani si unissero.

La sua opera intitolata "Il porto sepolto" è la sua esperienza di vita in trincea; in 80 copie, esce nel 1916. Farà poi parte della raccolta "Allegria di naufragi" che nell'edizione definitiva diventerà "L'allegria".

Altre raccolte degne di nota sono intitolate "Sentimento del tempo" e "Il dolore", rispettivamente del 1933 e del 1947.

"L'allegria"

Una delle ultime (raccolte di) poesie, esprime una piena adesione alla vita vista come dramma ma affrontata con volontà di reagire; è in versicoli che costringono il lettore a fermarsi; gioco delle analogie, i nessi sintattici spariscono; tende all'essenziale.

"Il porto sepolto"

Prima raccolta di poesie. Al porto si arriva ma poi si riparte: collegamento ideale con la poesia precedente.

Veglia (1915)

da L'ALLEGRIA - da IL PORTO SEPOLTO

*Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore.
Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita.*

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Una delle prime poesie. Il dolore porta con sé l'esigenza di reagire. Il poeta sente la vita nella pienezza dei suoi valori proprio quando sente più incombente la presenza della morte.

Fratelli (1916)

da L'ALLEGRIA - IL PORTO SEPOLTO

*Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

Mariano, il 15 luglio 1916*

Vitalismo ma ben diverso da quello dannunziano. Senso di fraternità che matura nella tragedia della guerra. Abolisce la sintassi, i punti e le virgole, i nessi dei paragoni divengono puri nessi analogici. Alla fine torna la parola fratelli, caricata di grande potenza affettiva.

San Martino del Carso (1916)

da *L'ALLEGRIA - IL PORTO SEPOLTO*

*Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro*

*Di tanti
che mi corrispondevano
non m'è rimasto
neppure tanto*

*Ma nel mio cuore
nessuna croce manca*

*E' il mio cuore
il paese più straziato*

Valloncello dell'Albero Isolato, il 27 agosto 1926

Paragone implicito fra il paese ed il cuore straziato.
Trionfo dell'interiorità.

Sono una creatura, Valloncello di Cima Quattro, il 5 agosto 1916

*Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata
Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede*

*La morte
si sconta*

vivendo

I fiumi , Cotici, il 16 agosto 1916

*Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna*

*Stamani mi sono disteso
in un'urna di acqua
e come una reliquia
ho riposato*

*L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso*

*Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua*

*Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole*

*Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo*

*Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia*

*Ma quelle occulte
mani
che mi intridono
mi regalano*

*la rara
felicità
Ho ripassato
le epoche
della mia vita*

*Questi sono
i miei fiumi*

*Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil' anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre*

*Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure*

*Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto*

*Questi sono i miei fiumi
contati nell' Isonzo*

*Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre*

Storia allusiva della sua vita. Il poeta parte sempre dall'esperienza immediata. La natura ha qualcosa di umano. L'immagine del circo: frequente nel primo Novecento (cfr. Picasso). All'inizio è un notturno. Paesaggio dinamico ma interiore più che esteriore. Le pause sono date dagli elementi tipografici.

Stamani: si sovrappone al presente il passato o viceversa (come in cinematografia il "flash-back", con il passaggio improvviso da una scena all'altra).

Termina con l'immagine delle tenebre perché il poeta penetra nel buio di sé. Le immagini dei fiumi si confondono con le sue esperienze.

Ungaretti è uomo tra gli uomini, non è mai isolato. Sente che la realtà ultima, il noumeno, è irraggiungibile.

Come poeta del Novecento esprime l'inesprimibile.

Dice: "Ho sempre distinto tra vocabolo e parola e credo che la distinzione sia di Leopardi; trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbarne né riuscire a conoscerne il segreto".

Il suo modo di partecipazione alla vita consiste nel buttarsi dentro nelle cose, con entusiasmo, con amore, con coraggio; pronto sempre a soffrire, a pagare di persona. Per i suoi ottant'anni, lo disse pubblicamente: "Non so che poeta sia stato in tutti questi anni. Ma so di essere stato un uomo: perché ho molto amato, ho molto sofferto, ho anche errato cercando poi di riparare al mio errore, come potevo, e non ho odiato mai. Proprio quello che un uomo deve fare: amare molto, anche errare, molto soffrire, e non odiare mai".¹⁶

Nella seconda raccolta Ungaretti tenta un recupero della nostra tradizione, studia Petrarca e Leopardi.

In "Sentimento del tempo" ci sono forme più cristalline, ritorna la punteggiatura ma rimane la drammaticità dell'esperienza umana (cfr. la lirica "La madre").

Nel secondo dopoguerra pubblica la raccolta "Il dolore", contenente poesie scritte dal 1936 al 1946, tra le quali "Non gridate più":

*Cessate di uccidere i morti,
Non gridate più, non gridate
Se li volete ancora udire,
Se sperate di non perire.*

*Hanno l'impercettibile sussurro,
Non fanno più rumore
Del crescere dell'erba,
Lieta dove non passa l'uomo.*

La lettura della lirica intitolata "La madre" potrebbe offrire lo spunto per rileggere altre poesie di autori del Novecento dedicate allo stesso tema: cfr. ad es. D'Annunzio (Consolazione), Pascoli (Mia madre, Canti di Castelvecchio), Montale, Saba, Caproni (Ultima preghiera), Pasolini.

Cfr. http://www.onde.net/scuole/bagatta/comenius/edipo/poesie_alla_madre.htm

La madre (1930)

da SENTIMENTO DEL TEMPO - da LEGGENDE

*E il cuore quando d'un ultimo battito
Avrà fatto cadere il muro d'ombra
Per condurmi, Madre, sino al Signore,
Come una volta mi darai la mano.*

In ginocchio, decisa,

¹⁶ Cfr. Leone Piccioni, Prefazione a: Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1982¹⁰, p. XXVIII

*Sarai una statua davanti all'Eterno,
Come già ti vedeva
Quando eri ancora in vita.*

*Alzerai tremante le vecchie braccia,
Come quando spirasti
Dicendo: Mio Dio, eccomi.*

*E solo quando m'avrà perdonato,
Ti verrà desiderio di guardarmi.*

*Ricorderai d'avermi atteso tanto,
e avrai negli occhi un rapido sospiro.*

L'ERMETISMO

E' una definizione riduttiva. Il termine viene storicamente determinato tra le due guerre, in un periodo di attesa e di angoscioso presentimento.

La parola Ermetismo è del critico Flora il quale rileva in questi poeti una certa oscurità, la loro poesia allude ed elude, è cifrata ed aristocratica, poesia segreta che non vuole chiarire. Al Flora questa poesia sembra volontariamente chiusa e per questo l'ha definita "ermetica", definizione che ebbe poi immensa fortuna.

Designa impropriamente una scuola, tra i poeti cd. ermetici infatti non correva buon sangue, erano molto diversi tra loro e definire la loro poesia come "ermetica" è riduttivo e forzato.

C'è una analogia con la poesia orfica, risalente ad Orfeo: quanto di più misterioso fu scritto nell'antichità; questo tipo di poesia è tipica delle età di decadenza.

Quali sono i poeti cd. ermetici?

- Ungaretti, Quasimodo, Montale (-)
- Quasimodo, Montale, Gatto (+)

Eugenio Montale (Genova 1896-1981)

Montale non è solo ermetico. E' ermetico nella prima fase della sua produzione.

I primi tre libri di poesie si intitolano:

"Ossi di seppia" (1925)

"Le occasioni" (1939)

"La bufera e altro" (1950 ca.)

Libri di lirica nel senso tradizionale del termine.

Dopo un periodo di silenzio arriva "Satura" del 1971, che sbalordì i critici per il rinnovamento totale; ha tutti i significati del termine e cioè poesia satirica, mescolanza di poesie e di stili, farcito di linguaggio del tutto diverso dal precedente.

Poi c'è "Diario del '71/'72" e "Diario di quattro anni", di recente pubblicazione, che però non aggiunge nulla alle prime raccolte.

Alle spalle di "Satura" c'è l'esperienza della prosa, in quanto Montale era anche giornalista, dotato di grandissimo senso dell'umorismo. Contini dice di "Satura": non è più poesia-poesia ma poesia-prosa.

La prima dichiarazione di poetica la troviamo in "Ossi di seppia", intrisa della natura ligure, con forte carica metafisica (cfr. in pittura i quadri metafisici di De Chirico, ad es. Le muse inquietanti; oppure Carrà: Musa metafisica).

"Meriggiare pallido e assorto" (1916: scritta a vent'anni)

*Meriggiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto,
 ascoltare tra i pruni e gli sterpi
 schiocchi di merli, frusci di serpi.
 Nelle crepe dei suolo o su la vecchia
 spiar le file di rosse formiche
 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
 a sommo di minuscole biche.*

*Osservare tra frondi il palpitare
 lontano di scaglie di mare
 mentre si levano tremuli scricchi
 di cicale dai calvi picchi.*

*E andando nel sole che abbaglia
 sentire con triste meraviglia
 com'è tutta la vita e il suo travaglio
 in questo seguitare una muraglia
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.*

Poesia metafisica nel senso eliotiano del termine: per Eliot esistevano tre fasi della poesia metafisica, la prima con lo Stilnovo e Dante, la seconda con i poeti metafisici inglesi del 1600 (cfr. **John Donne**, Londra, 1572–1631), la terza con la poesia contemporanea.

Montale tende a dare il metafisico attraverso gli oggetti : cfr. il cd. **correlativo oggettivo**.

Il **correlativo oggettivo** è un concetto poetico elaborato nel 1919 da Thomas Stearns Eliot, il quale lo definì in un articolo come "una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi pronta a trasformarsi nella formula di un'emozione particolare".

Si tratta di una *enumeratio* che si carica di una incredibile pregnanza semantica e descrive simbolicamente un paesaggio, un'inquietudine, un istante di vita; un sovrapporsi ed un sovrapporsi di oggetti che supera la semplice concatenazione metaforica ed esprime una delle acquisizioni più creative della poesia occidentale a cavallo tra le due guerre mondiali. Si parla di "correlativo oggettivo" in quanto anche i concetti e i sentimenti più astratti trovano la loro espressione (si "correlano") in oggetti ben definiti e concreti.

Montale scelse un correlativo oggettivo per il titolo della sua raccolta *Ossi di seppia*.

Il correlativo oggettivo può essere paragonato a una metafora che si oggettivizza, ovvero considerando oggetti concreti e non astratti. L'autore esprime il proprio stato d'animo attraverso la visione di un oggetto con attributi non comuni ad esso.

Questa poesia è quasi l'espressione di relitti scarnificati dal mare (gli ossi di seppia), relitti prosciugati dalla natura.

"I limoni" (1925)

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall'azzurro:
 più chiaro si ascolta il sussurro
 dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
 e i sensi di quest'odore
 che non sa staccarsi da terra
 e piove in petto una dolcezza inquieta.
 Qui delle divertite passioni
 per miracolo tace la guerra,
 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
 ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
 s'abbandonano e sembrano vicine
 a tradire il loro ultimo segreto,
 talora ci si aspetta
 di scoprire uno sbaglio di Natura,
 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
 il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
 nel mezzo di una verità.
 Lo sguardo fruga d'intorno,
 la mente indaga accorda disunisce
 nel profumo che dilaga
 quando il giorno più languisce.
 Sono i silenzi in cui si vede
 in ogni ombra umana che si allontana
 qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
 nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla
 il tedio dell'inverno sulle case,
 la luce si fa avara - amara l'anima.
 Quando un giorno da un malchiuso portone

*tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo dei cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.*

E' la seconda poesia di "Ossi di seppia", dopo Meriggiare pallido e assorto, scritta a vent'anni ma dove c'è tutto Montale. Tutta la produzione montaliana è come un unico poema, collegata internamente.

Questa poesia è un'ulteriore dichiarazione programmatica della poetica montaliana.

E' sempre presente il fisico e il metafisico, la luce, il simbolo del divino. Con la ragione non è possibile raggiungere la verità, ma Montale sa che essa esiste e che lui ne è un testimone (cfr. Dei sepolcri del Foscolo).

Tipico di Montale mettere tutto in discussione, avvertire la realtà ultima come coincidenza di opposti, sentire la totalità del reale come "ossimoro permanente".

Dice il critico Iacomuzzi: "Montale va da una metafisica negata ad una teologia del negativo"¹⁷. L'uomo può dire quello che Dio non è, come i mistici, ad es. Dionigi l'Areopagita.

Dice il poeta: "La mia poesia non è un messaggio ma un invito alla speranza".

Non rinuncia al coraggio della ragione, sentita come profonda esigenza etica.

Vede la vita come una prigione, una non-vita, esperienza esistenziale non fatto determinato storicamente.

"Occorre vivere la propria contraddizione senza facili ottimismo né scappatoie" dice Montale.

La sua poesia è espressione di una vita strozzata ma anche dell'imminenza della rivelazione.

"Non chiederci la parola" (1925)

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.*

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampi sopra uno scalcinato muro!*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

(Da Ossi di seppia)

¹⁷ Angelo Iacomuzzi, *La poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1978

Poesia programmatica. Il poeta rifiuta l'idea del poeta-vate: I poeta non è in grado di dire nulla, oggi.

Il "non" ritorna moltissimo come elemento fortemente negativo.

Montale ha imparato la mescolanza di linguaggio piano ed elevato.

Caratteristica l'aridità abbagliante: polveroso prato.

Sembra invidiare e ironizzare l'uomo sicuro di sé.

La sua poetica è poetica di oggetti che si caricano di valori simbolici e metafisici.

Linguaggio musicale nella sua massima potenza espressiva.

L'ombra è l'immagine archetipo dell'interiorità, l'ombra compare con il sole, con una luce accecante.

L'immagine del muro compare spesso nel primo Montale, implica però un al di là del muro, un varco, una maglia rotta: Montale è alla ricerca dei varchi, delle salvezze.

Nel primo libro per folgorazione, in presenza di una natura assoluta, ma è un attimo.

Nel secondo e terzo libro lo trova nell'amore, nella donna Clizia, l'amante del sole, mediatrice dell'assoluto; l'amore intimo lo colpisce come una folgorazione lancinante; l'amore segreto rivissuto nella memoria del passato (v. "L'anguilla").

Poi la figura femminile tende a compenetrarsi nel poeta, v. Dante e Virgilio.

Il muro è però condizione perché si riveli l'ombra.

Il linguaggio è volutamente fatto di urti: inferno in presenza della luce che abbaglia ed insieme rivela.

"oggi" è in posizione enfatica, occorre fermarsi lì.

Evidenza del "non" in corsivo.

"Spesso il mal di vivere"

Da "Ossi di seppia", 1925

La lirica si divide in due parti che rappresentano i due momenti dell'amara riflessione del poeta. Nella prima c'è la constatazione del destino di dolore che coinvolge tutti gli esseri e ogni aspetto della natura: un ruscello impedito nel suo libero scorrere, un cavallo stramazzone, una foglia inaridita. Nella seconda il poeta, attraverso l'immobilità della "statua" e il distacco della "nuvola" e del "falco", indica l'"Indifferenza" come unica possibilità di salvezza contro la sofferenza.

Metro:

due quartine di endecasillabi (tranne l'ultimo verso), rimati secondo lo schema ABBA, CDDA.

Parafraasi

Spesso il male di vivere ho incontrato:	Spesso ho incontrato il dolore che investe
	ogni aspetto della realtà:
era il rivo strozzato che gorgoglia,	era il ruscello che gorgoglia impedito nel
	suo fluire,
era l'incartocciarsi della foglia	era il raggrinzirsi della foglia bruciata
	dalla siccità,

Montale tende all'assoluto, ad una intensità totale di vita che trova a tratti nel primo libro, nel secondo nell'amore ricordato, amore che si nutre di assenza, strumento per mettere a fuoco la sua visione della vita.

Dopo il terzo libro e dopo la morte della moglie abbiamo le poesie di "Satura" intitolate "Xenia", nelle quali torna in primo piano il valore della parola. La necessità di esprimersi, di cercare di capire e nello stesso tempo l'impotenza di esprimere e di capire, perché la parola tradisce.

"Poesia" è un dittico, divisa in due parti.

Si trova nella raccolta "Satura", caratterizzato dalla mescolanza di linguaggi (sono presenti suggestioni del linguaggio dei Mass-Media della televisione: mescolanza molto originale che fece impazzire i critici; cfr. il saggio di **D'Arco Silvio Avalle** (Cremona, 1920 – Firenze, 9 gennaio 2002) intitolato "Gli orecchini" di Montale (1965), poi confluito in *Tre studi su Montale* (1970).

La poesia

I
*L'angosciante questione
 se sia a freddo o a caldo l'ispirazione
 non appartiene alla scienza termica.
 Il raptus non produce, il vuoto non conduce,
 non c'è poesia al sorbetto o al girarrosto.
 Si tratterà piuttosto di parole
 molto importune
 che hanno fretta di uscire
 dal forno o dal surgelante.
 Il fatto non è importante. Appena fuori
 si guardano d'attorno e hanno l'aria di dirsi:
 che sto a farci?*

II
*Con orrore
 la poesia rifiuta
 le glosse degli scolasti.
 Ma non è certo che la troppo muta
 basti a se stessa
 o al trovarobe che in lei è inciampato
 senza sapere di esserne
 l'autore.*

Da notare "orrore" in relazione con "autore"; "le glosse" in relazione con "a se stessa"; "la poesia rifiuta" in relazione con "la troppo muta".

Montale personifica la poesia, evita l'espressione del soggetto, anche per "depistare" i critici.

"Le glosse degli scolasti" sono le note critiche degli eruditi che si fermano al particolare insignificante.

Questa poesia è espressione di una perplessità, evita le affermazioni apodittiche. La poesia è sempre "troppo muta" perché esprime ma non tutto, ha sempre un margine inespresso e inesprimibile. Montale tuttavia sente di essere un "necessitato", uno che deve esprimersi.

Il "trovarobe" è un personaggio preso dalla vita del teatro: Montale fu anche critico teatrale.

Il regista lo incarica di reperire oggetti, suppellettili, vestiti per lo spettacolo: il poeta si paragona a questa figura minore, quasi insignificante.

Il trovarobe è inciampato nella poesia per caso, senza sapere di esserne l'autore, l'autore per caso.

Montale riprenderà questo tema nella poesia "La mia musa" nella raccolta "Diario del '71/'72", con un linguaggio da satira, demistificante.

Per quanto riguarda l'affermazione della religiosità montaliana vedi:

"Il positivo" (1971), dal "Diario del '71 e del '72":

*Prosterniamoci quando sorge il sole
e si volga ciascuno alla sua Mecca
se qualcosa ci resta, almeno un sì,
diciamolo, anche se con gli occhi chiusi*

Questa poesia è collocata tra "Zaccheo" ed "Il negativo", nella prima riprende l'episodio evangelico affermando di non essere come Zaccheo, cioè rifiutando di aderire ad una fede definita; nella seconda poesia condanna l'adesione ai valori puramente materiali (sesso, violenza, ricchezza) incarnata da molti giovani. Non va preso alla lettera perché polemico.

Montale riconosce qualcosa di superiore davanti a cui prosternarsi; riprende l'antica immagine del sorgere del sole che ci fa pensare all'oriente.

La preghiera è tutta interiore senza condurre ad una fede positiva, definita.

Nella seconda parte esprime il proprio "mal di vivere", ma se qualcosa rimane è sufficiente.

"con occhi chiusi" indica la fragilità dell'uomo che non può pretendere di conoscere e di sapere tutto.

"La poesia è una delle tante possibili positività della vita" dice Montale (da notare "una delle tante", non l'unica).

Vince il premio Nobel per la letteratura nel 1975.

Salvatore Quasimodo (Modica 1901-1968)

Ha sentito l'influsso di Ungaretti e di Montale. Suo difetto è l'ecllettismo.

Due fasi fondamentali: prima della guerra e dopo la guerra.

Ha sentito fortemente l'esilio dalla Sicilia, una terra che per lui è come la Grecia classica.

Significativo il sentire la tematica comune dell'uomo esiliato sulla terra e il problema dell'incomunicabilità (avvertita ed espressa in tono elegiaco).

Quasimodo ha tradotto i lirici greci (la traduzione di poeti curata da un poeta).

L'aspirazione alla classicità si esprime nella prima fase della sua opera (cfr. "Ed è subito sera"); è presente l'elemento elegiaco e un ermetismo un po' di maniera.

La preziosità di Quasimodo si rifà alla Ronda, rivista del primo dopoguerra che propone un ritorno alla poesia rigorosa, raffinata, tecnica (intesa come reazione all'irrazionalismo diffuso in quel periodo).

"Ed è subito sera"

*Ognuno sta solo
Sul cuor della terra
Trafitto da un raggio di sole
Ed è subito sera*

Quasimodo esprime la solitudine dell'uomo immerso nella natura. Vede e sente la luce ma invece di gioia prova disperazione (trafitto da un raggio di sole).

"Ed è subito sera": esprime il sentimento del rimpianto, con forte intensità.

Quasimodo è un traduttore molto bravo, traduce in modo originale, vivo, moderno e nuovo, sempre alla ricerca di un collegamento con la lingua antica.

L'esperienza della guerra fu terribile ma arricchì di molto l'umanità del poeta.

Quasimodo sente, durante e dopo la guerra, che ha qualcosa da dire.

Dopo la guerra pubblica la raccolta "Giorno dopo giorno", che rappresenta un superamento dell'ermetismo: il linguaggio è più chiaro perché il poeta si sente più vicino agli altri uomini; è più classico, anche se si esprime con immensa drammaticità, perché questa è espressa con la compostezza tipica della lezione classica.

Gli rimproverarono di non essersi fatto sentire durante la guerra: Quasimodo rispose con la poesia "Alle fronde dei salici", la lirica d'apertura contenuta nell'opera poetica *Giorno dopo giorno*:

*E come potevamo noi cantare
Con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.*

in *Giorno dopo giorno*. Tutte le poesie, Mondadori, Oscar Grandi Classici, 1994

Immagine della poesia come canto, come liberazione dall'angoscia (v. "erba dura di ghiaccio", "morti abbandonati": brutalità degli uomini).

Il "lamento" progredisce e diventa "urlo nero" (sinestesia).

Questi poeti non credono ma non possono fare a meno della religiosità.

Poesia dell'esilio: la guerra è l'esilio dell'uomo.

Poesia di partecipazione.

Il poeta dell'età consumistica ha paura che esprimendosi diventi a sua volta oggetto di consumo.

Gli viene assegnato il premio Nobel per la letteratura nel 1959.

ALTRI POETI DEL NOVECENTO

- UMBERTO SABA
- CLEMENTE REBORA
- SANDRO PENNA
- NELO RISI
- LUCIANO ERBA
- FRANCO FORTINI
- ALDA MERINI
- MARIA LUISA SPAZIANI
- MARIO LUZI
- ROCCO SCOTELLARO

PERCORSI NEL ROMANZO DEL NOVECENTO:

v. proposte di lettura: Grandi narratori del '900 (www.italica.rai.it)

I tanti volti del realismo

Elio Vittorini
Giorgio Bassani
Carlo Cassola
Elsa Morante
Ignazio Silone
Carlo Levi

Crisi dell'io e solitudine dell'uomo

Alberto Moravia
Giuseppe Berto

Inquietudine giovanile

Natalia Ginzburg
Pier Vittorio Tondelli

Il dramma della guerra

Primo Levi
Giuseppe Fenoglio
Curzio Malaparte

Giuseppe Dessì

Ennio Flaiano
Mario Rigoni Stern
Salvatore Satta

Letteratura meridionalista

Corrado Alvaro
Elio Vittorini
Ignazio Silone
Leonardo Sciascia

Diversità, disagio, emarginazione

Pierpaolo Pasolini
Mario Tobino

Realtà e surrealtà

Carlo Bo
Dino Buzzati
Italo Calvino

Le donne guardano il mondo

Lalla Romano
Elsa Morante
Susanna Tamaro

TESTI CONSULTATI

- *Appunti delle lezioni di Storia della Letteratura Italiana tenute dalla Prof.ssa Rina Sara Virgillito nella classe IIIB del Liceo Classico Paolo Sarpi - Bergamo, Anno scolastico 1977/78*
- *Virgillito Rina Sara, La luce di Montale, San Paolo Edizioni, 1990*
- *Puppo Mario, Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana, SEI, 1985*
- *Storia della letteratura italiana, diretta da Enrico Malato, Salerno Editrice, 2004, Voll. VI, VII, VIII, IX*
- *Segre-Martignoni, Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2001, Voll. 5, 6, 7*
- *Barberi Squarotti et alii, Letteratura. Profilo di storia della letteratura, Atlas, 2004, Voll. 3B, 4B, 5B, 6B*
- *Armellini-Colombo, Letteratura Letterature, Zanichelli 2005, Voll. D, E, F, G, H*
- *Jossa Stefano, L'Italia letteraria, Il Mulino, 2006*
- *Siti Internet dedicati alla letteratura italiana*
- *Poesia, mensile internazionale di cultura poetica, Anno XXI, Gennaio 2008, n. 223, Crocetti Editore (numero dedicato al XX della rivista ed intitolato: "20 anni. 500 poesie sulla poesia")*
- *Girardi Enzo Noé, Letteratura e religione, Jaca Book, Milano, 2008*
- *Colombo Giovanni, Scritti sul Manzoni, Jaca Book, Milano, 2009*
- *Murena Héctor A., La metafora e il sacro, Irradiazioni, 2009*